10 MAR 1961
UNIVERSITY COLLEGE LONDON

48me ANNÉE N° 359

13 Nov.

CAHIERS DU SUD

THIS CURRENT ISSUE MAY BE BORROWED OVERNIGHT ONLY

SOMMAIRE

CONSTANTES DU THÉATRE POÉTIQUE ANGLAIS

CHRISTIAN PONS .. *De Shakespeare à Christopher Fry*
CHRISTOPHER FRY *La nuit est assez claire* (fragments)
HENRI FLUCHÈRE ..... *Un théâtre poétique intérieur*
T.-S. ELIOT ..... *Le Secrétaire particulier* (acte II)
Fin de carrière (acte II)

●

LUC-ANDRÉ MARCEL ..... *Soleil des suppliants*
ROGER MUNIER ..... *Exil ou de l'Esprit fini*
JEAN-JACQUES VITON ..... *Toile*
CLAUDE SERNET ..... *Mihail Sadoveanu*
MIHAIL SADOVEANU ..... *Deux Récits*

ESSAIS

GÉRALD NEVEU (1921-1960)
JEAN MALRIEU ..... *Visage de Gérald Neveu*
GÉRALD NEVEU ..... *Poèmes inédits*

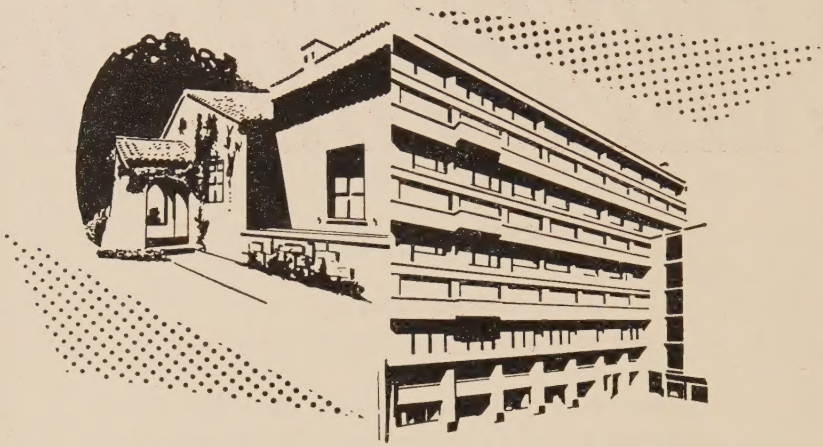
CHRONIQUES

par LÉON-GABRIEL GROS, RAYMOND JEAN, JEAN MALRIEU, CLAUDE METTRA, ROBERT LAFONT

Les Livres — Notes

LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION

FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIETE ANONYME AU CAPITAL DE 427.500.000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR

RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 2.600 REFERENCES DANS LA REGION

CAHIERS DU SUD

Tome LI

48me année — N° 359 (Février-Mars 1961)

SOMMAIRE

*

CONSTANTES DU THEATRE POETIQUE ANGLAIS

CHRISTIAN PONS — *De Shakespeare à Christopher Fry* 3
CHRISTOPHER FRY — *La nuit est assez claire* (fragments) 17
(*Traduction de* CHRISTIAN PONS)
HENRI FLUCHÈRE — *Un théâtre poétique intérieur* 33
T.-S. ELIOT — *Le secrétaire particulier (acte II)* 45
Fin de Carrière (acte II) 61
(*Traduction de* HENRI FLUCHÈRE)

●

LUC-ANDRÉ MARCEL — *Soleil des suppliants* 77
ROGER MUNIER — *Exil ou de l'esprit fini* 86
JEAN-JACQUES VITON — *Toile* 94
CLAUDE SERNET — *Mihail Sadoveanu* 96
MIHAIL SADOVEANU — *Deux récits* 100
(*Traduction de* CLAUDE SERNET)
ERNST MEISTER — *Poèmes* 116
(*Traduction de* FLORA KLEE-PALYI ET LOUIS GUILLAUME)

JEAN MALRIEU — *Visage de Gérald Neveu* 120
GÉRALD NEVEU — *Poèmes* 125

CHRONIQUES

Le Témoin Poétique : *Jean Breton ou la parole donnée*, par LÉON-GABRIEL GROS 131
Des romanciers et des pur-sang, par RAYMOND JEAN 137
Pratique de la Poésie quotidienne, par JEAN MALRIEU 140
Douze siècles d'aventure occidentale, par CLAUDE METTRA 145
Lettres d'Oc, par ROBERT LAFONT 149

LES LIVRES

Littérature :

Bernard Dort : *Lecture de Brecht*, par RAYMOND JEAN 155
Claude Roy : *L'homme en question*, par RAYMOND JEAN 156
Jean-François Revel : *Sur Proust*, par RAYMOND JEAN 157
Henri Guillemin : *Zola, légende ou vérité*, par ANDRÉ MIGUEL 157
Hofmannsthal et Burckhardt : *Lettres*, par ANDRÉ MIGUEL 158

Le Roman :

Henri Thomas : *Histoire de Pierrot*, par PIERRE MATHIAS 159
Louis-René des Forêts : *La chambre des enfants*, par PIERRE MATHIAS .. 159
Georges Navel : *Chacun son royaume*, par PIERRE MATHIAS 160
Paul Arnold : *Le silence de Célia*, par Y. DELÈTANG-TARDIF 161
Robert André : *Un combat opiniâtre*, par PIERRE MATHIAS 161
Christian Murciaux : *Notre-Dame des Désemparés*, par PIERRE MATHIAS 162

Les Arts :

André Chastel : *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, par ANDRÉ PHILOPAL 163
A. Ottino Della Chiesa : *La peinture toscane du XVme siècle*, par PIERRE GUERRE 164
R. Gauchery et J. Boulas : *Saint Etienne de Bourges*, par P. G 165
J. Gomis et J. Prats Valles : *Gaudi*, par P. COLLAVET 165
Fernand Mourlot : *Affiches originales des maîtres de l'Ecole de Paris*, par PIERRE GUERRE 166
Jean Cassou : *Panorama des arts plastiques contemporains* par ANDRÉ PHILOPAL 166
Georgina Masson : *Merveilles des palais et villas d'Italie*, par PIERRE GUERRE 168
Lettre des Andes, par SUZANNE LABIN (1).
Lettre de Cagnes, par CLAIRE-CHARLES GÉNIAUX.
Colloque de Royaumont : *Les problèmes de la personne*, par MICHEL ZERAFFA.
Disques de Musique ancienne et moderne, par LUC-ANDRÉ MARCEL.
Deux centenaires : *Aubanel et Maragall*, par PIERRE ROUQUETTE.
Jean Witold écoute M.-F. Bucquet.
Maria Sire, par JEAN CAMP.
Willy Eisenschitz, par JEAN BALLARD.
La Gravure à Marseille, par ROMAIN CALVET.
Brasilia : *Conférence de A. Wogenscky*, par J. B.
Louis Cottin, par JEAN TOURETTE.
Musique enregistrée, par GASTON MOUREN.
Commémoration du Barreau à Marseille, par J. B.
Echos - Divers.

CONSTANTES

DU

THÉATRE POÉTIQUE ANGLAIS

CHRISTIAN PONS

DE SHAKESPEARE A CHRISTOPHER FRY

ESSAI SUR LE THÉATRE POÉTIQUE ANGLAIS

Le temps n'est plus où la scène française était un lieu clos - chambre ou palais - où ne s'affrontaient, selon les règles - presque selon les rites - de la « psychologie », que les passions « universelles » - et de préférence amoureuses - du couple ou du trio éternel, tantôt tragique, tantôt vaudevillesque. Le théâtre « de cour » a disparu; lentement, depuis un siècle, notre théâtre « de boulevard » s'est ouvert sur le monde extérieur, sur la révolution et sur la guerre, sur la misère et sur la mort, sur l'Univers. Et notre scène s'est ouverte aussi de l'autre côté, pour ainsi dire, sur les ténèbres du monde intérieur, sur nos angoisses et nos « problèmes ». Poésie et Réalité, toute la vie et tous ses symboles se rencontrent aujourd'hui sur nos planches. Après Giraudoux et Claudel, Cocteau, Sartre, Ionesco, Pichette, Beckett, Adamov, et tant d'autres, que ne pouvons-nous désormais accueillir à la scène ? Quelle forme de théâtre pourrait encore nous demeurer étrangère ? Brecht n'est-il pas aussi apprécié que Molière de notre « grand public » et de nos « masses » ? Cependant nous demeurons fermés à Shakespeare.

Nous demeurons fermés à Shakespeare et à tout ce grand théâtre, à la fois poétique et humoristique, qui procède en Angleterre plus ou moins étroitement de Shakespeare [1]. Il y a peu de français, même parmi les plus cultivés, même parmi les amateurs de théâtre, qui puissent se dire profondément touchés par Hamlet, ou par Candida, ou par le Baladin du Monde Occidental. Nos meilleurs critiques, s'ils ne sont pas « anglicistes », écrivent les pires balourdises sur les représen-

(1) Cette impression est confirmée par la lecture du récent numéro spécial de la Revue *Etudes Anglaises* sur *Shakespeare en France* (Juin 1960). Malgré les efforts de nos metteurs en scène, d'Antoine à Planchon, il semble que seuls les aspects les plus superficiels du génie Shakespearien (farce, mélodrame, intrigues historiques, un certain « mélange des genres » jugé pittoresque) ont pu séduire notre « grand public ».

tations de Macbeth ou de Lear, du Conte d'Hiver [2]. Encore n'ose-t-on pas s'attaquer de front au « Grand Will ». Mais un T.-S. Eliot - et plus récemment un Christopher Fry - que ne protègent pas les ombres du passé, sont écrasés sous le mépris, l'incompréhension, ou les quolibets. On dira que « Meurtre dans la Cathédrale » a réussi auprès du public français. Mais il s'agit là d'une pièce de forme tout à fait traditionnelle, presque classique. En revanche, ce même public a « boudé » la « Cocktail Party » et la « Réunion de Famille » du même T.-S. Eliot, pourtant célèbre; Quant au « Songe des Prisonniers » d'un inconnu nommé Christopher Fry, il provoqua, il y a quelques années (1955), une véritable bataille d'Hernani, mais qui se termina par la défaite de l'auteur malgré le prestige de ses défenseurs: Morvan Lebesque, puis Thierry Maulnier [3].

Quelle est l'origine de ce malentendu ? Pourra-t-on un jour faire - non plus seulement jouer - mais réellement aimer Shakespeare en France - ou Eliot, ou Fry ? Pourquoi le public qui applaudit à « Mère Courage », ce grand rêve épique, demeure-t-il de glace aux « songes » anglais ? - qu'il s'agisse du « Songe des Prisonniers » ou de cette autre rêverie, plus célèbre, mais tout aussi incomprise, « Le Songe d'une Nuit d'Eté » ? Je crois discerner plusieurs causes de cette réaction du « tempérament » français.

Il me semble que nos difficultés viennent d'abord de ce que l'on n'a pas la même conception du théâtre en France et en Angleterre. Entendons du théâtre poétique ou symbolique, du « grand » théâtre - au sens où l'on dit la « grande » musique. Car, pour le théâtre de boulevard ou la comédie légère, les différences sont naturellement moins sensibles. Mais dès qu'une pièce s'élève à la poésie ou se charge de résonances symboliques, nous ne concevons pas de la même manière, ici et outre-Manche, les rapports de la Poésie, de l'Idéal, et de la Vie, de la Réalité, sur la scène.

En pénétrant dans une salle de théâtre, en France, le spectateur cultivé sait qu'il vient d'entrer dans un autre monde dont il accepte implicitement les lois et les conventions. Car la scène française, si elle n'est plus le Haut lieu clos de notre époque classique, est demeurée un lieu privilégié. Elle n'est plus régie par les trois unités et ses planches peuvent nous faire voyager autour du monde; son univers poétique n'est plus nécessairement situé très loin du nôtre, à ce « point pur » où

(2) Cf. à ce sujet l'excellent article de Michel Grivelet, *La Critique dramatique française devant Shakespeare* (dans *Shakespeare en France*, pp. 264-82). On y trouvera par exemple (p. 277) cette étonnante appréciation de Gabriel Marcel sur *Le Conte d'Hiver* « Je n'ai pas éprouvé une minute d'émotion, je vois d'ailleurs assez mal pourquoi on a choisi une œuvre mineure dans l'immense répertoire shakespearien » (*Nouvelles Littéraires*, 23-11-50).

(3) Il faut ajouter à ces deux noms depuis quelques semaines celui de Philippe de Rotschild qui vient de traduire, sous le titre de *Théâtre pour trois saisons* (Calmann Lévy, éditeur) trois des meilleures comédies de Fry. Ces traductions, malgré des gaucheries ou des inexactitudes, ne sont pas dénuées de mérite.

Racine aimait d'emblée porter le spectateur, souvent dès les premiers vers, annonçant: « Oui, je viens, dans son Temple, adorer l'Eternel ». Mais des conventions non écrites subsistent, qui sont tacitement acceptées de tout amateur de bon théâtre. Elles exigent que les morceaux les plus familiers de notre univers, en accédant à ce lieu sacré, y soient aussitôt assemblés autrement que dans la vie quotidienne, pour composer un autre monde, plus émouvant ou plus drôle, plus plein, et, d'une certaine manière, plus vrai. Bref, le spectateur français ne cherche pas la « vraisemblance » dans une reproduction minutieuse sur la scène de la réalité quotidienne, qui serait ensuite transfigurée par la poésie ou la méditation. Il aime au contraire pénétrer de plain-pied dans un univers nouveau, non pas irréel, mais en quelque sorte sur-réel. Il s'attend à découvrir, dès le lever du rideau, une certaine sur-réalité poétique ou symbolique. Pour reprendre un mot de Giraudoux dans l'Impromptu de Paris, lorsqu'un personnage dit « il est cinq heures », nous ne nous attendons point à voir sur la scène une vraie pendule qui sonnerait cinq heures; car « la liberté d'une pendule, ça n'est quand même pas ça ». « Si la pendule sonne 102 heures », conclut Giraudoux, « ça commence à être du théâtre ». Et même si la sur-réalité qui nous est offerte emprunte les traits de la réalité la plus banale - la réalité quotidienne de la misère (Brecht), la réalité quotidienne de la sottise (Ionesco), - nous savons bien qu'il s'agit d'un trompe-l'œil, d'un masque, sous lequel le spectateur français s'exerce à entrevoir des vérités cachées.

Ainsi, loin de demander à un décor réaliste, à des personnages ou des propos familiers, de les rassurer et de les préparer à l'intrusion de la poésie, de l'insolite, sur la scène, les Français acceptent volontiers, tout au contraire, que l'insolite soit déjà installé au cœur de la réalité théâtrale en apparence la plus familière. Nous aimons que la poésie, ou un certain symbolisme, soit intimement tissé, comme un dessin, un « motif », dans l'étoffe toute entière d'une pièce. En revanche, nous voulons que ce monde sur-réel soit solide et cohérent, nous exigeons qu'il obéisse à une logique rigoureuse, jusque dans l'absurde. Nous aimons aussi - survivance peut-être de nos fameuses Règles classiques - une certaine unité de ton. Sartre, par exemple, a bien pu écrire les *Mouches* en langage poétique et *Huis Clos* dans la langue de tous les jours, mais il ne pourrait pas, sans artifice, user alternativement - à l'intérieur de la même pièce, de la même tirade, - de sa langue familière et de sa langue poétique. C'est alors que notre sens de la « vraisemblance » serait choqué. Nous sommes prêts à accepter toutes les perspectives et toutes les combinaisons possibles à la scène de l'Idéal et du Réel; mais nous n'aimons pas qu'un auteur, si ce n'est pas jeu expressément avoué, nous fasse perpétuellement passer d'un plan à un autre, du plan de la réalité, de la vie, à celui de la poésie, des symboles. Et c'est pourquoi nous avons immédiatement adopté les jeux pirandel-

liens ou la réalité poétique de Brecht, alors que le génie de Shakespeare nous demeure étranger.

Nous touchons ici au nœud de notre problème. Le théâtre anglais obéit à d'autres traditions, à d'autres conventions. Non que l'amateur de bon théâtre, en Angleterre, ne considère la scène comme un domaine enchanté. Il a toujours aimé y voir paraître les fées ou les fantômes, les poètes, et tous les prophètes inspirés. Mais il n'aime pas pénétrer de plain-pied dans le royaume des songes. Si ce n'est par jeu, comme dans les pièces « surréalistes » - et c'est une forme de théâtre qu'on ne peut pas prendre tout à fait au sérieux. Le spectateur anglais préfère - et c'est sa conception de la « vraisemblance » - être amené par d'insensibles transitions à accepter dans un décor familier, au milieu de personnages et de propos dénués de mystère, le surgissement de la poésie ou de l'insolite. En revanche, à partir de ce moment-là, il aime que l'étrange et le familier ne cessent plus de s'entremêler sur la scène. Voici Titania ou Caliban parmi nous, aux côtés du marin Trinculo ou du tisserand Bottom. La réalité prête sa substance au rêve, le rêve donne un sens humain à la réalité. Et si dans une « Réunion de Famille » ou une « Cocktail Party », des propos insignifiants nous ont assez préparés à entendre un gentleman parler comme un messager de l'au-delà, la pièce est réussie. Aux yeux du moins du spectateur anglais, car le Français sort un peu étourdi, et parfois indigné de cette aventure. Tant de préparations pour l'amener à croire à tant d'extravagances ! Tout cela lui paraît ennuyeux et inutile. Quant à ces perpétuels passages, ensuite, d'un plan à un autre, d'un monde à un autre, ils lui donnent le vertige. Nous comprenons mal que la scène anglaise n'est pas, comme la nôtre, le lieu où se compose, sur quelque plan intermédiaire, une solide surréalité, mais le lieu où se rencontrent - et parfois seulement se confondent - l'Idéal et le Réel. La pièce anglaise se déroule sur ces deux plans. Oui, du ciel des Idées descendent les messages, dans un parc, dans un château, dans un salon, autour de la table à thé.

Un auteur dramatique anglais se propose donc tout d'abord de résoudre à sa manière le problème que n'a jamais cessé de poser le théâtre poétique en Angleterre. Comment, sans rompre la vraisemblance, amener le spectateur à s'élever du monde quotidien à l'univers de la poésie et du symbolisme ? Comment emporter le spectateur dans les nuages sans lui donner l'impression qu'il a quitté la terre ? Or, c'est là un problème qui n'a aucun sens pour un auteur dramatique français. Aussi concevons-nous fort mal qu'un écrivain anglais mette tout en œuvre pour créer une illusion qui ne nous intéresse pas par des moyens qui nous ennuient ou, nous paraissant peu vraisemblables, contribuent au contraire, à nos yeux, à détruire toute illusion.

Tout concourt cependant, dans une bonne pièce poétique anglaise, à ménager ce perpétuel glissement, qui nous effare,

d'un plan à un autre. Décor, dialogue, action, personnages, tout est conçu pour permettre les interférences de l'Idéal et du Réel.

Le Français qui va voir jouer Shaw, ce fantaisiste, ou Eliot, ce poète, dans un théâtre du West End à Londres, est souvent surpris de découvrir, au lever du rideau, un décor minutieusement réaliste qui lui paraît « victorien » et un peu « poussiéreux » (4). Même de nos jours, les pendules n'ont pas conquis leur « liberté » sur la scène anglaise. C'est qu'elles sont là pour préparer le spectateur au surgissement de l'étrange ou de l'invisible. Et il importe qu'elles soient aussi réelles et banales que possible. On sait que Shaw rédigeait des descriptions très détaillées des lieux où il situait une pièce; il n'omettait aucun accessoire, assignait sa place à chaque objet. A partir de quoi la Fantaisie pouvait pénétrer dans un confortable living-room, mais sur la pointe des pieds. Voilà ce qui heurte d'abord le spectateur de Giraudoux sur la scène londonienne.

La langue que l'on parle au théâtre en Angleterre est notre second sujet d'étonnement. Certes, nous n'en sommes plus à nous indigner d'entendre Hamlet s'écrier : « Un rat !, un rat ! ». Mais la juxtaposition du ton familier et de la langue poétique - comme l'alternance de la farce et du drame dans une même pièce - nous paraît encore relever de cet amour des contrastes qui séduisait nos romantiques, et de ce que le père Hugo appelait le « mélange des genres ». Cela ne nous choque plus, mais nous jugeons de tels effets un peu « gros » et totalement « dépassés ». Du haut de nos surréalismes ou de nos existentialismes, nous sommes tentés de dire avec Francis Ponge: « Hamlet, ça va, on a compris ».

Mais en Angleterre T.-S. Eliot, qui n'est pas admirateur aveugle de Shakespeare et tient Hamlet pour « une pièce informe », continue cependant à voir dans le premier acte de ce drame le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Et pourquoi ? Non point parce que l'auteur a su ménager de superbes « antithèses » entre les propos des soldats et la terrifiante apparition du spectre, entre le tragique et le burlesque. Moins encore parce que le lyrisme atteint une puissance inégalable. Bien au contraire c'est un art des demi-teintes qu'admire ici Eliot. C'est l'art de passer insensiblement et sans que le spectateur puisse en être choqué, dans les propos mêmes des soldats d'Elseneur, du ton de la conversation aux résonances de la poésie la plus haute. Eliot aime à citer le premier exemple, dans Hamlet, de ce passage, le premier pont du langage ainsi

---

(4) Cf. article cité *Shakespeare en France* (p. 282) Michel Grivelet commentant les spectacles de l'*Old Vic* en 1958 au Théâtre des Nations cite Bernard Dort, qui écrit (*Théâtre populaire*, Septembre 1958) « ...Ces décors et ces costumes victoriens... En fait l'Old Vic n'est plus qu'un Odéon anglais ».

jeté entre les deux univers. Il s'agit de Marcellus, amenant Horatio au poste de garde, et disant

...C'est pourquoi je l'ai prié de m'accompagner ce soir,
Afin qu'il surveille avec nous les ténèbres, et ce lent écoulement
[des heures, tous les moments de la nuit l'un après l'autre.

Nous n'avons pas eu conscience d'être transportés dans un autre monde où l'on parlerait un autre langage ; et aussitôt après nous revenons au style familier. Aux yeux d'Eliot, c'est là qu'est le miracle. Voilà le secret perdu qu'il essaye, pour sa part, de retrouver dans son œuvre dramatique. Et voilà pourquoi « Meurtre dans la Cathédrale » ne pouvait pas le satisfaire. La langue y était encore trop uniment poétique. D'où ses tentatives ultérieures pour forger un style aussi proche que possible du langage courant, mais susceptible de se charger de poésie ou de résonances symboliques à l'insu du spectateur.

Ces décors qui rappellent le théâtre d'Antoine, mais où évoluent des fantômes, cette prose qui éclate soudain en métaphores, ce sont autant de sujets d'étonnement pour le spectateur français. La pièce n'y gagne pas à ses yeux en vraisemblance ; en revanche l'unité de ton lui semble rompue par des contrastes faciles ou incongrus. Mais il n'est pas au bout de ses surprises.

En effet, pour mieux donner l'illusion du Réel - d'un point de départ ou d'un point d'appui dans le Réel - les auteurs dramatiques anglais veulent que l'action et les personnages se situent à leur tour alternativement sur le plan de la vie quotidienne et sur le plan du lyrisme ou des symboles. C'est pourquoi Hamlet - ou le psychiâtre de la Cocktail Party, ou Candida - se trouvent d'abord engagés dans quelque aventure assez banale : drame ou comédie. Mais nous les voyons soudain cesser de s'intéresser à l'intrigue, au plus fort de l'action, pour devenir les mystérieux messagers d'un monde spirituel et méditer - ou disputer - sur le sens de la vie et de la mort, sur les passions et la destinée, en somme sur la Condition Humaine.

Voilà qui déconcerte le spectateur français, bien plus encore que le langage des soldats d'Elseneur. Nous sommes beaucoup moins surpris par l'univers totalement absurde de Ionesco que par cette rupture dans le développement logique d'une Action, d'un Caractère. Le Professeur de Ionesco par exemple (dans « la Leçon ») ne nous surprend guère lorsqu'il tue son étudiante, parce que nous avions su dès les premières répliques qu'il ne s'agissait pas d'un vrai Professeur. En revanche le psychiâtre de Eliot est d'abord un vrai psychiâtre, comme Hamlet est un vrai Prince de Danemark. C'est pourquoi nous avons tendance à croire - et Marcel Pagnol, ce méditerranéen, n'a pas hésité à l'écrire dans la Préface à sa Traduction de Hamlet - que le Prince sort de son caractère et de son

rôle lorsqu'il prononce ses fameux monologues. Pagnol ne veut y voir que des morceaux de bravoure et en somme des digressions qui détruisent la cohérence psychologique du héros et rompent l'unité d'Action. En passant d'un plan à un autre nous avons l'impression de passer d'une pièce à une autre.

Pour le public anglais, au contraire, c'est alors que se produisent, sans invraisemblance parce qu'elles ont été préparées, les interférences de l'Idéal et du Réel. Et c'est, au rebours, lorsqu'une pièce toute entière se déroule sur le même plan, à mi-chemin entre la poésie et le réel, que ce public la considère comme un jeu de l'esprit dépourvu de vraisemblance. Aux yeux d'un anglais les monologues de Hamlet constituent les moment privilégiés où le Héros se métamorphose en messager du monde spirituel, où le mélodrame de la vengeance devient le Drame de la Condition Humaine. Or c'est là le sujet, le thème, qui est d'une certaine manière commun à toutes les bonnes pièces poétiques anglaises.

Entre la conception anglaise du théâtre et la nôtre, voilà une deuxième source de divergences. Ce n'est pas seulement une optique différente de la scène qui nous sépare. C'est la matière même de l'univers théâtral qui varie d'un côté de la Manche à l'autre. Nous ne portons pas sur les planches les mêmes aspects de la vie, nous n'y traitons pas des mêmes problèmes. Ou si nous y traitons des mêmes problèmes, c'est dans une perspective, dans un esprit tout différents.

Le Théâtre anglais est essentiellement - et depuis les dramaturges élizabétains - un théâtre de la Condition Humaine. Entendons que les drames individuels ou la comédie des sentiments y servent de support aux méditations de quelque « Messager » sur le sens de la vie et de la mort, d'illustration à la lutte du Bien et du Mal en ce monde. Bref, depuis le XVI^e^ siècle, et même depuis les Moralités médiévales, des résonances métaphysiques ou un certain symbolisme accompagnent sur la scène anglaise le jeu des Passions et des Destinées.

Certes le théâtre français n'est plus aujourd'hui limité aux querelles amoureuses du couple ou du trio. Il n'est plus exclusivement logique ou psychologique. Mais son évolution est assez récente. Sartre ou Adamov se proposent de lier les drames individuels aux drames d'une époque; et c'est bien la condition humaine qui est devenue le thème profond de notre théâtre. Mais, parce que sans doute ce théâtre n'a pas chez nous ses lettres de noblesse, parce qu'il ne peut se réclamer de Racine et de Molière, il a conservé sur nos scènes une saveur un peu étrange ou étrangère, une saveur d'Avant-Garde. En revanche, il se dissimule souvent, même chez Sartre, sous les dehors d'une intrigue traditionnelle. En partie parce que notre optique ne permet pas le libre passage de la vie quotidienne au monde des Idées. Mais probablement aussi

parce que les conflits individuels ont si longtemps chez nous occupé la scène que nous n'osons pas encore les refouler à l'arrière plan.

Ces réserves faites, il reste que nous sommes mieux préparés, au XX[e] siècle, à accueillir un théâtre qui n'accorde - et c'est le cas du théâtre anglais - qu'une place secondaire aux conflits psychologiques, plus particulièrement aux conflits de l'amour. Mais une grave difficulté subsiste. C'est que nous avons sur les problèmes de l'Homme et de son Destin des vues diamétralement opposées à celles des Anglo-Saxons. Nous n'avons ni la même « Métaphysique » ni la même « Ethique ».

En France, de Corneille à Sartre, nous sommes les héritiers de Descartes. Nous avons cru longtemps que la Volonté et la Raison viendraient à bout de tous les obstacles, de l'erreur, de l'injustice. On dira que l'existentialisme a changé tout cela. En apparence seulement. Dans le fait, en nous révélant les limites de notre liberté individuelle, l'ambiguïté de nos « choix », la faiblesse ou l'insignifiance de notre action personnelle, l'existentialisme a partagé notre élite entre deux camps ennemis. Les uns se sont abandonnés au « désespoir » et se complaisent - à la scène comme ailleurs - dans la peinture de la sottise et de l'abjection universelles. Les autres ont trouvé un refuge dans le marxisme et placent toutes leurs espérances dans l'action collective. Parfois même - chez un Sartre, un Camus, les deux attitudes se confrontent. De cette confrontation naît le drame, plus sombre encore, des « Séquestrés d'Altona ». Car nos actes sont ambigus - et il faut désespérer. Mais il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre, et nous avons le devoir de persévérer dans la recherche, toujours déçue, de l'Amour, de la Vérité, de l'Absolu. De toute manière, ce monde médiocre est condamné ; il faut se résigner à vivre dans une Poubelle ou aller de l'avant. La Raison se révolte devant ses échecs ; et malgré la révélation de son impuissance, la Volonté n'abdique pas. En présence d'un monde absurde ou inhumain, nos élites s'indignent et « s'engagent ».

La réaction des élites britanniques est différente. En premier lieu parce qu'elles n'ont jamais cru à la toute puissance de la Volonté Raisonnable. Le calvinisme a toujours mis l'accent sur la faiblesse de l'homme sans la grâce, et les écrivains, en Angleterre, ont largement dessiné la part des Ténèbres dans les drames de la conscience humaine. Depuis Shakespeare l'une des résonances profondes du théâtre anglais est que « Nous sommes dans la main des Dieux comme des mouches ». Lear ou Hamlet, Macbeth, ne peuvent pas lutter efficacement contre les Puissances des Ténèbres : Ténèbres extérieures, car « Il y a quelque chose de pourri dans ce royaume de Danemark » ; Ténèbres intérieures, car les lumières de l'âme sont vacillantes et il est souvent difficile de distinguer entre le Bien et le Mal ; il est difficile de prendre

parti. Les Anglais n'ont pas eu besoin des leçons de l'existentialisme pour connaître la misère de la Condition Humaine. Ils ont appris depuis des siècles à se défier de la Raison, de la Clarté : ils savent que les avenues de la conscience sont obscures, souvent impénétrables, que tout être humain est faible, souvent médiocre, que toute action humaine est ambiguë.

Mais précisément peut-être parce que ces notions sont pour eux si anciennes et parce qu'elles n'ont jamais été, chez les Anglais, des idées abstraites - conceptuelles - mais des convictions - souvent de source religieuse - ou des sentiments d'origine ancestrale qui se confondent aujourd'hui avec le goût de l'existence elle-même, on ne voit pas que les Porte-parole de la conscience britannique : les écrivains, les poètes, aient tiré de cette vision assez sombre le désenchantement ou le besoin désespéré d'une action « engagée » qui marquent d'un pli amer les œuvres de leurs confrères européens du XX^e siècle. Paradoxalement, cette conception, en somme tragique, de l'existence, a toujours été accompagnée en Angleterre, par un certain idéalisme compensateur, et souvent par une certaine mystique. Dans cette île finalement heureuse les tempêtes humaines furent toujours apaisées par la sagesse de quelque Prospero, les vertus de Miranda, l'imagination d'Ariel. Ce monde est vulgaire, pourri d'intrigues et de crimes ; Caliban ne cesse de briser ses chaînes et la vue de ces abîmes pousse Hamlet aux bords de la folie. Mais Prospero paraît, messager du monde spirituel, et voici Caliban de nouveau enchaîné.

Ces thèmes, ce mouvement, ce dessin de la Destinée Humaine n'ont pas beaucoup varié sur la scène anglaise depuis Shakespeare. Aujourd'hui comme hier quelque « Mécontent » vient y dénoncer à la manière de Hamlet les corruptions de notre Danemark ; des passions confuses s'affrontent, des âmes tourmentées cherchent leur salut dans une lumière crépusculaire. Puis le messager, le magicien, apparaît, et sa seule présence fait tomber les masques, ramène sur terre la Pureté perdue, l'Innocence, la Poésie, fait reculer la sottise ou l'injustice, la Barbarie, recréant en marge de notre méchant univers quelque précieux îlot de sagesse et de civilisation. Que vous alliez voir « La Tempête » ou « Le Baladin du Monde occidental », « Candida », la « Cocktail Party », ou « La Nuit est assez claire », vous allez toujours voir cette pièce-là.

Est-ce un drame ou une comédie ? Là encore, on ne peut décider. La farce et la tragédie se mêlent et se répondent. Ce qui achève en effet de déconcerter le spectateur français, c'est que l'atmosphère de ces songes, même lorsqu'ils tournent au cauchemar, comme dans Lear, est toute pénétrée d'Humour. Or les Français ne savent bien rire que des Passions, des Vices, des Caractères, en somme des Mœurs.

C'est l'esprit même de la comédie : « castigat ridendo mores ». Nous rions des « travers » de l'Humanité et les flèches de l'esprit nous piquent au vif ; mais c'est pour nous « corriger ». Qui aime bien châtie bien. Nous rions donc des hommes et de leurs faiblesses, mais nous ne rions jamais de l'Homme et de sa Faiblesse. L'homme est à nos yeux un animal sacré et la croyance en la perfectibilité de l'espèce humaine est le premier article de notre foi rationaliste. Voltaire rit de tout mais croit obstinément au Progrès. Et lorsque cette Foi se trouve ébranlée - comme elle l'est aujourd'hui - par la révélation de quelque faille originelle dans la nature humaine - nous sommes précipités dans le « désespoir » ou nous cherchons un refuge dans l' « Engagement ». Nous ne pouvons pas supporter la pensée d'une vie absurde, dépouvue de sens.

La réaction anglaise à cette « situation » est beaucoup plus complexe, on serait tenté d'écrire plus civilisée. Sans doute parce que les Anglais savent, au moins depuis Shakespeare, que « la vie est un conte, narré par un imbécile ». De sorte qu'ils ne se comportent point, au XX^e^ siècle, en présence de cette idée, comme de très jeunes gens qui viennent d'en avoir la révélation. Cela ne signifie pas qu'ils se résignent à l'inévitable. Au contraire, les Anglais manifestent, sur le plan idéologique, cette même ténacité « de chien » (*doggedness*) dont ils font preuve dans la vie quotidienne. Ils défendent donc avec une obstination toute animale les conquêtes de l'Esprit, de la Justice, de la Liberté, de l'Amour, sur la Barbarie toujours renaissante. Mais cela ne les empêche point d'accepter, en sens inverse, l'idée que ces forces sont toujours menacées, et souvent vaincues, en un combat douteux. Que l'Homme soit finalement faible et mal armé, souvent médiocre et corruptible, c'est là une tare inhérente à sa nature et dont nous devons apprendre à nous accommoder. Il n'y a pas lieu pour autant de désespérer. Il faut au contraire savoir rire de notre commune sottise, de notre commune faiblesse. Il y a là une leçon d'humilité, un peu amère, mais saine. C'est l'enseignement qu'apporte l'expérience aux jeunes gens en quête d'Absolu. La hantise de la pureté, de l'Absolu, fait tout le drame de Hamlet ou du roi Lear, mais l'idée corrélative que la pureté ou la bonté, la vérité, ne sont pas de ce monde, alimente les bouffonneries du Prince comme celles du Fou de Lear. Car cette leçon de relativisme est celle de l'Humour. L'Humour en effet enseigne à rire - non de nos erreurs, seulement ridicules et presque toujours réparables (il suffit d'un peu de sagesse pour « cultiver notre jardin ») - mais de notre misérable condition. Shakespeare et Swift vont beaucoup plus loin que Voltaire. Ils nous révèlent le Benêt, le Lourdaud, le Sot Animal, le monstrueux Caliban lové tout au fond de nous, sous nos prétentions à l'Esprit ou à l'Importance. L'Humour, en somme, nous découvre le Rustre (le Clown) en chacun de nous. Et les pitreries du clown, parfois puériles, nous enseignent quelque

chose que nous ne saurions apprendre de nos plus profondes comédies. En nous rappelant tout ensemble notre bêtise et notre bestialité essentielles le clown nous contraint à ramener toutes choses humaines, et nous mêmes par cette commune mesure, à de justes proportions. L'humour enseigne une humilité et un sens de la mesure dont n'est pas capable notre orgueilleux Alceste et qui n'est chez Philinte qu'une espèce de lâcheté. L'humour nous enseigne à ne pas nous prendre trop au sérieux et à ne rien prendre au tragique. A qui va prendre les choses - ou sa propre personne - trop sérieusement, on dit en Angletrre: « Avez-vous perdu votre sens de l'humour ? ».

Cet avertissement vaut aussi contre le Tragique de la Condition Humaine. En présence de Caliban, il ne faut ni trembler ni désespérer lorsqu'il échappe à ses chaînes. Mais il faut avoir appris à rire du monstre pour tenter une fois de plus de l'enchaîner. L'idée d'un Progrès difficile et d'une Lumière trop faible pour guider nos tâtonnements n'est peut-être supportable que grâce au sens de l'humour. Et l'insignifiance de notre petite aventure personnelle: « Tu vas t'éteindre, brève chandelle ! ». Et l'ombre de la Mort, la promesse ou la menace, de l'Eternité: terme ou recommencement ? Etre ou ne pas être ? Sommeil paisible ou mauvais rêve ? La raison chancellerait à méditer trop longtemps sur ces choses si l'humour ne venait éclairer ses réflexions sur le crâne de Yorick, d'ailleurs prince des bouffons. Hélas ! Pauvre Yorick ! Il s'agit bien de « mélange des genres » ! Il s'agit d'une vision totale et harmonieuse du monde où le Drame et la Comédie se confondent dans l'universelle Tragi-Comédie. Et voilà l'atmosphère des pièces anglaises. Au terme de ces Songes étranges, le spectateur renaît à la sérénité, à la paix, à l'espoir. Et malgré les ténèbres où le héros vient de se débattre, il ne lui semble plus impossible de conclure que « La nuit est assez claire ». Ce titre de la pièce de Fry que nous présentons plus loin pourrait être celui de tout le théâtre poétique anglais.

Il serait certes inexact de prétendre que cette conception du théâtre - réalisme et poésie, tragédie et humour mêlés - a constitué en Angleterre une tradition ininterrompue. Périodiquement au contraire, depuis Shakespeare, de jeunes esprits se sont rebellés, ont essayé de rompre avec la tradition. D'abord parce que tout jeune écrivain supporte mal de se sentir soumis à une influence, surtout lorsqu'il s'agit d'un lien qui le rattache au passé. Shaw écrivit « César et Cléopâtre » en partie pour parodier Shakespeare (Antoine et Cléopâtre). Et aujourd'hui Christopher Fry a pu déclarer avec humour, mais aussi avec un peu d'humeur: « nous avons un complexe d'Œdipe à l'égard de Shakespeare ». Il y a toutefois une autre raison, plus puissante, qui incite un jeune écrivain anglais, surtout de nos jours, à secouer le joug de la Tradition. C'est que la conception qui vient d'être exposée, quelles que soient par ailleurs ses vertus profondes, présente, aux yeux d'un

jeune homme du XX^e siècle en particulier, quelque chose de suranné dans la forme, et de trop mesuré, de trop modéré dans l'esprit, pour tout dire quelque chose de conservateur. Au siècle de Ionesco, on conçoit qu'un jeune anglais accepte mal les lois de son théâtre national. L'envie le démange de balayer ces vieux décors et de parler une langue délibérément artificielle, délibérément fausse. Bref, il brûle d'introduire à son tour sur les scènes du West End quelque « Rhinocéros ». Et l'on comprend qu'un jeune homme qui a lu Sartre et Brecht n'aperçoive plus dans le message de l'Humour tragique qu'une leçon de résignation, irritante, humiliante. Aussi les « Jeunes Gens en Colère », c'est-à-dire la génération des écrivains anglais qui atteignent aujourd'hui la quarantaine, cette jeunesse des gens de lettres, partent-ils en guerre contre les conventions et les stupides traditions britanniques. Certains d'entre eux sont marxistes, d'autres ne le sont pas, mais tous se rejoignent dans un commun « avant-gardisme ». Cependant tous leurs efforts n'ont donné au théâtre qu'une pièce à succès : « La Paix du Dimanche ». Et encore John Osborne, l'auteur de cette comédie, a-t-il fort habilement adapté le héros existentialiste au goût de son public en en faisant un « mécontent » du XX^e siècle.

Je n'entends point par là préjuger d'une évolution ultérieure, toujours possible, du théâtre poétique anglais. Mais je constate que jusqu'à ce jour les tentatives les plus hardies pour arracher le théâtre aux ornières de la Tradition n'ont jamais produit de chefs-d'œuvre. Les plus grands poètes anglais : Milton, Shelley, Browning, Swinburne, Yeats, ont vainement essayé de porter sur la scène anglaise la poésie pure. Et, plus récemment, ni Stephen Spender, ni Auden, ni les jeunes écrivains de cette génération n'ont pu écrire un théâtre surréaliste ou moderne valable. Les meilleures réussites récentes dans ce genre, celle de Peter Ustinov par exemple, conservent un caractère de gratuité et la fantaisie n'y atteint pas aux sommets du grand art. C'est pourquoi sans doute les meilleurs auteurs dramatiques anglais de notre temps demeurent ceux qui ont non pas bousculé, bouleversé, mais renouvelé la Tradition en la respectant. T.-S. Eliot - le poète Thomas Good nous l'a rappelé dans cette revue avec beaucoup de pénétration - s'est toujours rattaché, et se rattache de plus en plus étroitement, à la « grande tradition » britannique. Il en est de même pour Christopher Fry.

Aux environs de 1930, alors que les poètes Auden, Spender, et Mac Neice adaptaient le surréalisme à la scène dans un théâtre d'essai, le docteur Bell, doyen de Canterbury, conçut l'idée de faire représenter chaque année à Canterbury un drame religieux. C'est ainsi qu'en 1935 T.-S. Eliot écrivit son fameux « Meurtre dans la Cathédrale » pour le « Festival de Canterbury ». Au renouvellement du théâtre par le surréalisme s'opposait son renouvellement spirituel, dans la Tradition.

Ce fut le point de départ d'un renouveau du théâtre religieux et poétique. Et ce mouvement allait l'emporter sur les essais des surréalistes. En 1939, pour le cinquantième anniversaire d'une église du Sussex, Christopher Fry, alors âgé de 32 ans, composait « L'Enfant à la Charrette ». Le jeune dramaturge devait donner en 1948 une pièce pour le Festival de Canterbury : « Thor et les Anges » ; et « Le songe des Prisonniers » qui devait faire scandale à Paris, fut pour la première fois joué en 1951 dans une église de Regent Street, au cœur de Londres.

Mais il y avait déjà, dans ces premières œuvres de Fry, comme d'ailleurs chez Eliot, une inspiration spirituelle plus vaste et plus haute : par delà les dogmes et les siècles, les deux poètes rejoignaient la tradition métaphysique élizabéthaine. Et c'est encore le Directeur de la Société du Drame Religieux : E.-M. Browne, qui désireux d'étendre le rayonnement du drame poétique, fonde en 1945, la guerre mondiale à peine terminée, un nouveau théâtre d'essai. Sur la scène du « Mercure », les pièces bibliques alternent avec les comédies irlandaises. En 1945, Fry, ancien instituteur, ancien acteur, et depuis 1940 directeur du théâtre d'Oxford, abandonnant le drame religieux, donne au « Mercure » une comédie où la fantaisie s'unit au symbolisme. C'est « Un Phénix trop commun », son premier grand succès. Vers la même époque le « Mercure » présente « La Réunion de Famille » de T.-S. Eliot. Quelques années plus tard les comédies poétiques de T.-S. Eliot et de C. Fry ont conquis le « West End ». Et le 30 Avril 1954, l'Aldwych Theatre, dans le Strand, donne au public « La nuit est assez claire », « comédie d'hiver » de C. Fry, avec la grande actrice Edith Evans. La pièce allait tenir l'affiche pendant deux ans. En Angleterre Eliot et Fry ont gagné la bataille du Théâtre poétique.

Mais dans cette lutte menée en commun, il y avait entre les deux poètes une rivalité courtoise. Non seulement parce que les deux écrivains faisaient assaut de talent, mais parce qu'ils avaient des conceptions assez divergentes, non pas du théâtre poétique, mais de la langue qu'il convient de parler sur ce théâtre. En effet, ni Eliot, ni Fry ne mettaient en question les idées qui ont été exposées plus haut sur la Tragi-Comédie ou l'Humour Tragique, sur les résonances spirituelles ou métaphysiques de leur œuvre, sur la rencontre à la scène de l'Idéal et du Réel. A vrai dire, il y avait entre eux sur tous ces points un accord tacite. Et ils n'éprouvaient pas le besoin d'expliquer au public anglais, ou d'élucider pour eux-mêmes, des conceptions qui étaient déjà celles de Shakespeare. En revanche, sur la manière de « refaire » aujourd'hui « le premier acte d'Hamlet », ils n'avaient pas les mêmes vues. Le problème de Fry était le même que celui de Eliot : forger un style aussi proche que possible de la prose et susceptible cependant de se charger de résonances poétiques

à l'insu du spectateur. Mais Fry n'apportait pas les mêmes solutions qu'Eliot.

Dans ses premières pièces : drames religieux ou comédies (dont une « comédie de printemps » et une « comédie d'été »), Fry semblait même avoir pris délibérément le contrepied des tentatives de T.-S. Eliot. Ses premières œuvres sont écrites dans une langue souple et variée, mais surchargée d'images. A tel point qu'Eliot avait cru devoir mettre en garde son jeune rival en disant à peu près que M. Christopher Fry ne serait vraiment un poète que lorsqu'il aurait appris à écrire moins poétiquement. Et cette boutade n'était pas sans portée. Il y a dans les premières œuvres de Fry tout le bouillonnement d'une jeune sève trop abondante. Cette surabondance fatigue l'oreille et il y a de la facilité dans le jaillissement perpétuel des métaphores. Défaut de jeunesse.

Mais défaut grave et irritant pour un Eliot, qui, dans le même temps, recherchait au contraire un langage sobre et naturel à la scène. En revanche, le jeune C. Fry avait beau jeu de faire remarquer qu'à force de discrétion les résonances poétiques de cette langue devenaient parfaitement inaudibles, et qu'on ne pouvait plus, dans la « Cocktail Party », distinguer la poésie de la plus plate des proses. Fry concluait avec humour, mais non sans cruauté, qui si Juliette avait voulu exprimer son désir de revoir Roméo dans la langue de tous les jours elle n'aurait certainement pas évoqué « les fougueux coursiers de l'aurore » ; elle se serait contentée de dire quelque chose comme : « Ah, reviens, reviens, reviens vite ! ».

En somme, entre le prosaïsme excessif de la « Cocktail Party » et le lyrisme trop orné du « Passage de Vénus », il fallait trouver une forme intermédiaire. Le succès de « La nuit est assez claire » vient, en partie, de ce que, dans cette comédie, Christopher Fry a réussi la difficile synthèse du langage familier et de la poésie. On en jugera mieux en lisant les extraits que nous présentons ici du premier acte de cette pièce où le lecteur français retrouvera par ailleurs les principaux traits du Théâtre Poétique anglais de la grande Tradition. Ce qui ne veut pas dire - c'est ce que nous avons essayé de faire entendre ici - qu'une telle pièce n'est pas originale. Tout au contraire.

CHRISTIAN PONS.

CHRISTOPHER FRY

LA NUIT EST ASSEZ CLAIRE [1]

ACTE I

(*Une pièce - Un grand escalier*)

JAKOB - KASSEL
entre BELMANN

Nous sommes en 1848, en Autriche-Hongrie : les Hongrois se sont révoltés contre le gouvernement de Vienne. C'est l'hiver ; le rideau se lève sur « une pièce et un grand escalier », dans la maison de campagne de la Comtesse Rosemarine Ostenburg, quelque part « près de la frontière hongroise ».

Voici le début de la pièce :

JAKOB

Dites-nous. Que diable est-il arrivé ?
Serait-ce la fin de nos soirées du jeudi, Belmann ?

BELMANN

La Comtesse n'est pas à la maison. On ne la trouve nulle part.

KASSEL

Je l'avais deviné.
J'étais encore à près de cinq cents mètres d'ici lorsque je fus saisi d'une sorte de pressentiment.
« Est-ce bien jeudi ? » me suis-je demandé
Puis j'ai consulté ma montre.

---

(1) Je ne trouve pas préférable le titre choisi par Philippe de Rotschild, *Le Faux Jour*. Il me semble au contraire que cette expression risque de tromper le lecteur français sur le symbolisme - finalement optimiste - de la pièce. *The Dark is light enough* n'est d'ailleurs que la transcription en anglais par Fry d'une phrase du naturaliste J.-B. Fabre qui, décrivant le vol « tortueux » mais infaillible du papillon dans les ténèbres commente ainsi cette sûreté de l'instinct : « La nuit est assez claire ».

BELMANN

Elle est partie ce matin, avant l'aube.

JAKOB

Toute seule ?

BELMANN

Oui.
Les domestiques jurent leurs grands Dieux que c'est impossible mais il n'y a aucun doute.
L'un d'eux s'est réveillé - ou peut-être a-t-il cru se réveiller - et il a entendu - à moins qu'il n'ait cru entendre
Le grand traîneau se diriger vers la porte de Thiereck
Mais il est tombé tant de neige qu'on ne peut plus se rendre compte.

JAKOB

Et du côté de Thiereck par dessus le marché ! Si encore, elle s'était dirigée du côté de Vienne !
Sait-elle seulement où se trouve l'armée Hongroise ?
Elle a tout de même dû entendre dire qu'ils avancent !

KASSEL

Avec un gendre au ministère de la guerre, elle peut très bien les croire encore où ils se trouvaient il y a deux mois
Aux prises avec les Serbes.

JAKOB

Croyez-vous que ce soit le moment de plaisanter, Docteur Kassel ? Songez à la Comtesse.

KASSEL

C'est ce que je fais ; et dès que je pense à elle
La neige fond, c'est le printemps ; et tous les Hongrois sont morts.

Avec cette réplique de Jacob, la poésie - et le symbolisme - font leur première intrusion, mais assez discrètement pour que la conversation puisse se poursuivre sur le ton familier. Comme dans les propos des soldats d'Elseneur, au début de Hamlet.

On a deviné que le « Jeudi » a une importance particulière dans la vie de la Comtesse. Nous apprenons qu'en effet un groupe d'amis se réunit chez elle tous les jeudis soirs depuis « plus de vingt ans ». La comtesse n'a jamais failli à ces rendez-vous. C'est pourquoi on s'inquiète de cette singulière escapade.

Jusque là, rien que de très naturel et d'assez ordinaire. Mais voici que ces rendez-vous du Jeudi prennent soudain une signification mystérieuse. Stefan, le fils de Rosemarine ayant demandé ce qu'il faut faire si sa mère s'est égarée, Belmann répond :

BELMANN

Ah ! c'est bien là la difficulté. Voici que notre univers du jeudi se met à ressembler au monde de tous les jours.
Parce que la Déesse qui régnait sur lui s'en est allée Dieu sait où, à la façon des Déesses ; et tout ce que nous pouvons espérer
C'est qu'elle daignera nous apparaître à l'heure de son choix.

— Ce n'est pas le moment de « plaisanter » ou de « blasphémer », interrompt Jakob. Mais Belmann réplique aussitôt :

BELMANN

Où prenez-vous que je blasphème ? Vous n'ignorez pas que la Comtesse possède les vertus authentiques de la Divinité !
Voyez par exemple comme elle se meut au milieu de nous. Elle a l'air de ne rien exiger de ses fidèles
Cependant, les vies humaines se nouent et se dénouent autour d'elle sur un rythme accéléré
Et je pourrais nommer de nombreuses personnes qui eussent été tout autres
Sans l'influence de sa divine non-intervention.

KASSEL

Grands Dieux ! que dites-vous là ?
Vous savez bien qu'elle aimerait mieux mourir
Qu'être la cause du moindre changement, de l'altération la plus minuscule
Dans l'âme d'un être humain.

BELMANN

C'est plus fort qu'elle.
Elle ne peut s'en empêcher ; et sa pierre tombale bouleversera encore
L'existence du marbrier qui l'aura taillée.
Elle possède une manière à elle, naïve, désarmante.
Elle vous regarde, elle vous parle, et vous sentez votre petite personnalité humaine se dissoudre ; vous n'êtes plus qu'une ombre soudain dressée sur l'horizon de l'Eternité.
C'est à peine s'il vous reste la force de demeurer attaché à votre condition mortelle.

Et voilà la Comtesse soudain transfigurée aux yeux du spectateur. Entre le monde quotidien et les régions mystérieuses, une première rencontre vient de se produire. Nous savons désormais que la Comtesse sera la « Messagère » de la pièce.

La conversation se poursuit à bâtons rompus. Nous apprenons que Gelda, la fille de Rosemarine, actuellement mariée au comte Zichy, avait épousé en premières noces un individu peu recommandable, sorte de poète raté et d'anarchiste : Richard Gettner. Ce Gettner s'est engagé dans l'armée rebelle, dans les rangs de l'ennemi. Sur ces entrefaites, on annonce le retour de la Comtesse. Un homme l'accompagne ; il descend le grand escalier. C'est Gettner !

BELMANN

Grands Dieux ! Gettner !

GETTNER

Gettner en personne ; Grands Dieux !
Je me souviens de vous, moi aussi ; mais je ne suis pas étonné de vous voir
C'est Jeudi. Les forces spirituelles de l'Europe viennent s'abreuver aux sources. Tiens ! Qu'est-ce que c'est que ça ?
Flottant à la dérive, le ventre en l'air ; Un poisson mort ?
Mais non ! C'est Gettner, Grands Dieux !

On a reconnu cette humeur sombre et ce cynisme sarcastique qui n'épargne rien. Gettner est le « Mécontent » de la pièce. Mais comment se trouve-t-il ici ?

La Comtesse à son tour descend le grand escalier. Nous allons connaître le mot de l'énigme :

LA COMTESSE

Oui, je suis confuse et je vous demande de m'excuser, mais je suis encore toute éblouie.
Par cette périlleuse journée.
Savez-vous qu'il m'a fallu aujourd'hui l'adresse et l'intelligence d'un palefrenier
Pour conduire, seule, un être humain et deux chevaux,
Dans un pays pur, une terre régénérée, où il n'y avait personne ?
On n'entendait, on ne voyait rien
Que la perfection de la neige recouvrant nos traces.
En sorte que le pays s'étendait derrière nous sans une faute,
Comme un grand pardon aux voyageurs perpétuellement renouvelé.
Je possédais en outre un étrange pouvoir de divination.

Car il faut toujours une sorte de talent, n'est-il pas vrai, pour se déplacer d'un endroit à un autre ?
Mais il fallait être quelque peu devineresse, allant à ce point au hasard
Que les quatre coins de l'horizon se trouvaient confondus d'émerveillement,
Pour parvenir cependant après une courte traversée de l'Eternité
Au lieu précis de ma destination : en un mot pour découvrir dans une petite ferme à l'écart du monde,
Roulé par la tempête de neige jusque là,
Ce pauvre Richard, traqué.

BELMANN

Traqué ?

GELDA

Pourquoi dites-vous, ce pauvre Richard, traqué ?

LA COMTESSE

Ce pauvre Richard, qui est traqué.

KASSEL

Soyez un peu plus claire sur ce point, Rosemarine.
Trêve de mystère, s'il vous plaît.

LA COMTESSE

Il n'y a pas de mystère, mon cher Docteur, je ne vous ai rien caché
C'est Richard qui s'est caché, pendant trois nuits, dans une grange.

GETTNER

Je suis un déserteur, tout simplement.
J'espère que vous comprendrez de cette manière.

Ainsi la Comtesse a perdu son chemin dans la neige et Gettner est un déserteur. L'action va rebondir à partir de là. On devine que la nouvelle sera mal accueillie. Mais les paroles de la Comtesse ont de tout autres résonances. Ce « pays pur » que recouvre « la perfection de la neige », cette « terre régénérée » où les horizons sont confondus « d'émerveillement » ; toute cette pureté, cette blancheur « sans une faute » et ce « grand pardon » aux voyageurs qui reviennent « tout éblouis » d'une « courte traversée de l'Eternité », ce sont autant d'images qui se répondent et se correspondent pour évoquer avec un étonnant mélange de poésie, d'humour et de simplicité, l'autre monde dont la Comtesse se fait l'inter-

prête dans celui-ci. Cette neige immaculée et éblouissante, c'est bien plus qu'une banale « tempête » et bien plus qu'une métaphore ; c'est l'âme même de Rosemarine, de la Messagère. Dans cet extraordinaire « morceau » que « Dame » Edith Evans détaillait, assise dans un grand fauteuil, avec une grâce et une élégance que les critiques qualifièrent de « mozartienne », les feux d'artifice des premières pièces de Fry sont bien oubliés. Une voix douce, égale, mesurée, harmonieuse, parle de la neige et de la lumière, de l'Eternité, de l'Eternel. Sur des lèvres ravissantes flotte un sourire mystérieux. Et le spectateur comprend soudain que « notre univers du jeudi », comme l'appelle Belmann, n'est autre chose que cet îlot de pureté, à l'image de son âme, préservé par la Comtesse à l'abri du monde de tous les jours. Ile enchantée, à l'écart de la « Tempête », comme jadis celle de Prospéro.

Mais « l'action » se poursuit. Il s'agit de savoir ce qu'on fera de l'indésirable Gettner. Avant même l'arrivée de la Comtesse, les invités du jeudi l'avaient accablé de leurs sarcasmes. Pourquoi a-t-il rejoint le camp des rebelles, des ennemis de sa patrie ? Et Gettner avait répondu avec flamme :

GETTNER

Comment pouvez-vous me reprocher
Ce moment merveilleux de ma conversion ?
C'était un Dimanche. Il pleuvait, et il y avait du vent.
Dans les rues de la ville régnait une torpeur sacrée.
Soudain, les cloches de la cathédrale sonnèrent à la volée comme des folles : bing, bang.
Elles avaient l'air de dire : Attrape, Tiens, voilà pour ta bonne âme ; voilà pour ta sottise et ta vanité !
Bing, bang, attrape ! Au nom du Père, du Fils et du Saint Esprit ; attention nous voici !
Nous allons te renverser dans la Rue du Prince Rodolphe.
Nous allons t'aplatir dans la boue, poussière humaine.
Que pouvais-je faire pour sauver mon amour propre et ma dignité ?
Je prêtais serment sur le champ de respecter et d'aimer désormais tous les opprimés,
Et de me donner à la cause de la Liberté, de la Justice, et de la Révolution.

STEFAN

Et du lynchage du Comte Latour sur le pont de Buda.

Après les révélations de Rosemarine, nouvel assaut général et nouveaux sarcasmes. Pourquoi cette désertion ? Gettner réplique :

GETTNER

Hélas !
Les Hongrois, eux, ont une cause à défendre. Ils sont si fougueux et si ardents,

Que Passion, chez eux, est devenue Vertu
Je les comprends et je les admire
Mais il y a par le monde, voyez-vous, des croyances et des vérités,
De nobles pensées et de justes causes,
Qui ne sont pas faites pour moi.
J'ai cru mourir d'ennui et j'ai failli devenir fou.
Il y a chez les grands Fidèles, il y a chez tous les Apôtres, quelque chose de sombre et d'inhumain. On dirait qu'ils se sont brûlés à leur propre flamme.
La Terre Promise a un goût de cendres, une odeur fétide et morne.

A la sagesse souveraine de Prospéro, de Rosemarine, le « Mécontent » oppose ici l'inquiétude métaphysique d'un nouvel Hamlet. Hamlet déjà s'accusait de ne pas croire à sa mission avec assez de force, d'être « stérile aux semences » de sa cause. A son tour Gettner passe de l'exaltation au doute et au désespoir. Comme Hamlet, parce qu'il est faible et indécis. Mais aussi, comme Hamlet, parce que « la réflexion fait de nous des lâches ». Et Gettner - poussant l'analyse plus loin que Hamlet - ose dire pourquoi. C'est qu'à la réflexion toute action « engagée » apparaît comme une sorte de folie finalement barbare et « inhumaine ». Où est le bien, où est le mal ? Hamlet-Gettner est parfaitement capable de comprendre la grandeur de la cause hongroise ; il peut même excuser les « mains sales » et « le lynchage du Comte Latour sur le pont de Buda ». Mais la « passion » partisane fait une « vertu » aveugle. Cependant, si l'on déserte « la cause », quelles raisons de vivre ? Le monde est médiocre ou corrompu. Richard, comme jadis le Prince de Danemark, se réfugie dans le cynisme et le mépris de l'Humanité. Comme Hamlet, il semble prendre plaisir à blesser tout le monde autour de lui, à se déchirer lui-même. Mais, à la différence de Hamlet, il ne désire pas la mort, refuge devenu conventionnel et discrédité par le romantisme. Quand on dispute pour décider de son sort, il éclate :

GETTNER

Vais-je rester longtemps cloué au pilori,
A subir l'examen de ces messieurs, les appréciations de ces généreux esprits ?
Je connais leur diagnostic. Il ne m'est pas favorable.
Je n'ai jamais été de leur goût ; ni eux du mien ; d'aussi loin qu'il me souvienne.
Mais peut-être voudront-ils bien me laisser la vie
Même si cela doit leur causer quelques petits désagréments.
Il y a une chose certaine, en tout cas, c'est que je ne consentirai pas à mourir
Pour être agréable à qui que ce soit.
Non. J'abdiquerai, s'il le faut, tout respect humain. Je suis prêt à me jeter à quatre pattes,

Je lècherai des bottes, je baiserai la poussière, je ramperai sur le ventre
Je serai aussi abject qu'une limace,
Mais je veux vivre. L'abjection vaut mieux que la mort et une limace après tout
Est encore un être vivant.

Mais, suicide ou « abjection », cette sensibilité d'écorché vif est-elle une réponse valable aux contradictions de la condition humaine ? Le déséquilibre tragique ne résout rien. Ce n'est qu'une conséquence émouvante de l'universelle incertitude, de l'universelle corruption. Occasion pour un auteur dramatique de jouer avec les nerfs des spectateurs. Et Fry - comme jadis Shakespeare - se complaît peut-être ici à des effets un peu faciles.

La réponse de la Comtesse est plus belle et plus profondément humaine. D'abord, il ne s'agit pas de juger de la valeur de telle ou telle cause. Il s'agit, partout et toujours, de sauver la paix et la liberté. C'est ce que signifient les soirées du jeudi, c'est ce que signifie tout l'univers privilégié où se meut la Comtesse. Et c'est ce qu'elle dit à Richard lorsqu'il lui demande asile :

LA COMTESSE

Mais vous pouvez vous fier à moi, Richard.
Je n'ai pas envie de jeter aux chiens le butin de cette journée : la paix, la liberté.
Je n'ai pas l'intention de les livrer à la première brute venue qui me hurlera aux oreilles sa colère et son indignation.
Vous n'avez qu'à grimper, si vous voulez, dans le clocheton, et tirer l'échelle de corde derrière vous.
Vous y trouverez assez de poussière et d'araignées,
Pour que l'inconfort vous donne l'illusion de la sécurité.

Plus loin, lorsque le Colonel Janik de l'armée hongroise vient lui réclamer le déserteur qu'on la soupçonne d'avoir recueilli, voici sa réponse à la menace de perquisition :

LA COMTESSE

Je ne peux pas vous en empêcher, Colonel, je ne suis pas armée,
Et cette maison tombera sous vos coups comme un château de cartes;
Votre victoire sera complète, sinon très glorieuse.
Mais il faut que vous n'ayez pas grande confiance en la valeur de votre propre cause
Pour recourir à la Force. C'est l'argument des faibles.
Vous me voyez au contraire toute prête à me rallier à vos idées.
Je suis toujours prête à me rendre à la première vérité venue, à la première vérité du Bon Dieu

Que vous m'exposerez clairement.
Je conçois très bien que le temps vous presse, je comprends parfaitement vos inquiétudes; mais au bout du compte
Pour aller vite, il faut d'abord choisir le bon chemin.
J'ai eu l'occasion de le constater une fois de plus aujoud'hui même.
Je veux vous faire une promesse cependant.
C'est de ne jamais permettre à mes goûts personnels, à mes habitudes, à mes petites préférences, pas même à mes amitiés
De faire obstacle à l'avènement d'un monde nouveau,
D'une vie plus réellement et plus pleinement humaine peut-être
Que celle que j'ai su vivre jusqu'à ce jour. Mais je voudrais d'abord que vous me disiez
Ce qui, dans la lutte que vous menez,
Justifie tant de morts et tant de souffrances.
Vous estimez - c'est votre credo - que votre patrie a trop longtemps été réduite en esclavage;
Votre premier souci doit donc être d'éviter de faire de nouveaux esclaves.
L'Autriche est à vos yeux un Tyran.
Vous aurez donc à cœur de faire voir à tous ces hommes qui meurent pour vous,
Et par delà ces hommes, à tous les autres, à toute l'humanité à venir,
Qu'un homme ne possède aucun pouvoir sur un autre homme.
Sinon; quel serait le sens de cette guerre ?
Pour ma part, c'est précisément parce que je respecte le libre arbitre de Richard Gettner,
Tout chancelant qu'il soit - et mal assuré,
Que je respecte votre Idéal et votre claire volonté,
Et tous ces hommes avec vous dont je ne connais pas les noms, attendant là-dehors, dans la neige.
Mais si vous venez me dire que Richard Gettner
A cessé d'être libre en épousant la cause de la Liberté,
Vous feriez aussi bien, avec tous vos hommes, là dehors, de faire volte face et de marcher contre vos frères d'armes
Car ce sont des tyrans à leur tour.
Oui, c'est une curieuse liberté qui nous laisse libres de décider mais nous interdit de changer d'avis.
Très peu pour moi ! Je change personnellement d'avis deux ou trois fois par jour
Simplement pour me détendre l'esprit - ou selon l'humeur,
Selon que je suis plus ou moins bien avisée. Cela dépend.

Eh bien, Colonel ! Faudra-t-il que je me fasse l'avocat de votre propre cause ?
Soit ! en ce cas, ce n'est plus en mon nom que je vous parle; ce n'est plus au nom de Richard Gettner.
Colonel ! Au nom de tous ces gens que je ne connais pas mais qui ont confiance en vous,
Qui croient que leurs souffrances servent une juste cause,
Je vous interdis de forcer la liberté de cette maison.

Mais Janik possède un moyen de chantage qu'il croit efficace. Le gendre de la Comtesse, le Comte Zichy, considéré par les rebelles comme un traitre parce qu'il a accepté la collaboration avec les Autrichiens, sera arrêté si Gettner n'est pas livré. La Comtesse refuse de céder :

JANIK

Faites votre choix, Comtesse.

LA COMTESSE

Je n'ai pas le choix.

STEFAN

Non, vous n'avez pas le choix. Par notre faute et par l'effet de sa bonté, Pierre est ici, prisonnier.
En sa personne, c'est nous tous qui sommes - et qui serons prisonniers
Jusqu'à ce qu'on le libère.
Vous avez raison. Vous n'avez pas le choix.

JANIK

En ce cas, Comtesse...

LA COMTESSE

Vous me faites toucher du doigt, Colonel - c'est vous qui m'y contraignez - le nœud ombilical de notre Univers. Il est dur et impénétrable comme une pierre.
Le bien et le mal y tiennent table commune.
Je ne peux pas vous livrer ce qui ne m'appartient pas.

STEFAN

Allez-vous lui livrer Pierre ? Au nom du ciel qui nous regarde, allez-vous lui livrer Pierre ?

LA COMTESSE

Le Ciel nous regarde en effet. Mais saurai-je jamais ce que je suis à ses yeux,
Ce que signifient mes pensées ou mes décisions
Aux yeux de l'Eternel ?

STEFAN

Entre l'Eternel et moi, y a-t-il ici quelqu'un qui occupe dans l'échelle des intelligences une position intermédiaire ?
Quelqu'un dont la voix puisse se faire entendre ?
Docteur Kassel ! Expliquez lui ce qu'elle est en train de faire.

On a remarqué tout au long de ces nobles et beaux discours une évidente veine d'humour. L'humour en effet achève de donner au personnage de Rosemarine ses résonances propres, ses résonances les plus anglaises. Nou ne pouvons multiplier les citations, mais l'humour est continuellement mêlé au pathétique dans cette tragi-comédie, et ce sont ses leçons qui l'emportent. Leçon d'abord de mesure et de modestie. Imagine-t-on une héroïne de Montherlant, par exemple, interrompant une éloquente dissertation sur la liberté pour réclamer le droit de « changer d'avis » deux ou trois fois par jour ?

Mais les leçons de l'humour vont plus loin. Comme dans Shakespeare encore, l'humour rejoint chez Fry le sentiment tragique de la faiblesse humaine et nous enseigne à accepter sereinement des maux auxquels il n'existe pas de remède.

Car Gettner se révolte contre sa veulerie ou son indifférence et la Comtesse se dresse au moment voulu contre l'injustice. Mais au nom de notre ignorance des voies divines, Rosemarine n'accepte pas l'intrusion du Drame dans son paisible univers sans un mouvement de recul, un mouvement d'humour. N'a-t-elle pas dit à Gettner qui lui demandait asile :

— Tout cela est très décevant.
« Je commençais à éprouver une sorte d'impassibilité divine, le Détachement de l'Eternité
« Et voici qu'il est soudain question de vie ou de mort, nous sommes en plein drame ! ».

Je demande aux lecteurs français de méditer ces paroles. Elles nous livrent, avec un sourire, la clef de tout le théâtre poétique anglais. Et nous comprenons soudain en quoi ce théâtre se situe à l'opposé du nôtre. C'est que l'on n'y prend pas le Drame tout à fait au sérieux. Du moins ce que nous appelons le Drame, la petite aventure humaine, la petite crise personnelle. Au rebours des conceptions du Méditerranéen Pagnol, Hamlet n'est plus rien sans ses monologues « inutiles à l'action ». Et Rosemarine s'intéresse assez à Richard pour faire son « Devoir » auprès de lui ; mais ses préoccupations profondes sont ailleurs ; son univers est au-delà. Elle ne parvient pas à se « passionner » pour cette histoire :

LA COMTESSE

A tel point
Que je ne suis plus tout à fait en vie; j'ai l'impression de flotter entre ciel et terre.
Les minutes passionnantes que nous vivons en ce moment
M'apparaissent comme un passé lointain, comme une terre irréelle.
Et je suis tout étonnée
De vous voir autour de moi si préoccupés et si occupés à vivre.

KASSEL

Vous êtes fatiguée.
Vous avez trop présumé de vos forces, Rosemarine.

GELDA

Mère chérie,
Vous avez besoin de sommeil.
Laissez-nous maintenant, et allez vous coucher.

JAKOB

Ma chère Comtesse !

LA COMTESSE

Non, non, non. J'éprouve en ce moment même la perfection du sommeil.
Etre éveillée au songe de la vie.
Si je devais vivre éternellement
J'aimerais que ce soit ainsi : indifférente au monde extérieur.
Mais ayant conservé une sensibilité raisonnable et mesurée
Je suis un peu comme un membre qui se détend après un long effort, ou comme une main qui se rouvre et se décrispe lentement.
Elle peut toucher les objets, mais elle ne sent rien. On la voit, mais c'est comme une apparition:
On a l'impression qu'elle s'est détachée du corps.
C'est tout à fait ce que je ressens au terme de cette journée;
Et je nous vois tous sur le théâtre de notre existence comme si nous étions très loin, comme si nous avions vécu dans des temps anciens,
Etres indéterminés et incertains, dans un temps incertain et indéterminé.
Il me semble qu'il y a des années de cela.

Mais, je vous étonne,
A vos yeux, n'est-ce pas, l'heure est proche; l'heure est pressante et le temps presse ?
Je veux prier
Si la prière peut me contraindre au sérieux
Pour que me soit donné demain le pouvoir de réfléchir aux responsabilités qui m'incombent.
Jusque là, je vous le demande en grâce si vous êtes mes amis,
Veillez, et faites bonne garde.

Ainsi, rien ne « presse ». Nous sommes des « êtres incertains et indéterminés ». C'est cela le vrai « sujet » de la pièce : la fragilité humaine, Rosemarine le dit encore très expressément à Belmann qui méprise Gettner :

BELMANN

J'aurais plus de pitié pour un chevreuil ou pour une perdrix.

LA COMTESSE

Laissez vous aller à ce sentiment. Dans la mort d'un être plus fragile que nous-même
C'est encore la fragilité humaine que nous pleurons.
Oui, les mortels se pleurent.
C'est naturel.
Il n'y a que les vivants
Pour pleurer les morts.
Les Arbres, les Rochers,
La Vie Eternelle,
S'en moquent bien. Qu'est-ce que cela peut leur faire ?

Et la conclusion de tout cela nous est encore fournie par Rosemarine :

Admettons que nous soyions tous incohérents et mystérieux, incompréhensibles,
Redoutables et méprisables, profondément corrompus,
Et que cela ne nous empêche pas de passer la soirée agréablement
En rendant grâces à Dieu. Dans le défaut le plus banal
On reconnaît l'empreinte de notre commune Humanité.
Qui a dit cela ?

BELMANN

Mais vous-même, Comtesse.

LA COMTESSE

C'est une idée intéressante, n'est-ce pas ?

Ainsi l'humour a le dernier mot.

Nous nous contenterons de résumer le reste de la pièce. Au deuxième acte, Gettner réfugié dans un grenier, échange des propos amers avec son ex-femme Gelda. Surpris par les soldats hongrois qui ont réquisitionné la maison, il s'enfuit. Au troisième acte, le Colonel Janik, battu à son tour par les Autrichiens, vient demander asile à la Comtesse. Rosemarine lui accorde l'hospitalité comme elle l'avait accordée à Gettner. La fin de la pièce est déconcertante, si l'on croit devoir la situer sur le plan de la vraisemblance psychologique. Rosemarine sent ses forces décliner ; elle va mourir. Gettner surgit, et, de la façon en apparence la plus incongrue, lui propose de l'épouser :

« Mais c'est si simple.
Vous m'aimez, et je veux vous épouser ».

La Comtesse meurt au moment où les Autrichiens pénètrent dans la maison pour arrêter Janik. Gettner s'en va.

En réalité, il n'échappe pas au lecteur, au spectateur, que l'humour noir de cette étrange proposition de mariage recouvre un symbole. L'Angoisse humaine (Gettner) ne peut pas trouver le repos auprès de la Sagesse et de la Paix (Rosemarine). Par ailleurs, l'univers de la Comtesse, c'est-à-dire la Paix, la Justice, la Beauté, la Liberté, toujours menacé par la Barbarie ou la Guerre, va disparaître avec elle ; et la Barbarie triomphe une fois de plus.

Mais toute la pièce ne nous a-t-elle pas fait entendre qu'il ne faut jamais désespérer, que la vie continue, que « la nuit est assez claire » ?

Traduction et commentaires de

CHRISTIAN PONS.

Dans *La Nuit et assez claire* (1954) C. Fry avait réussi la synthèse du langage familier et de la poésie. Avec *Le Secrétaire Particulier* (1953) et *Fin de Carrière* (1959), dont on lira ci-desssous de larges extraits dans la traduction de Henri Fluchère, T.-S. Eliot pousse plus loin encore sa tentative personnelle. Fry avait pu lui reprocher, à propos de la *Cocktail Party* une tendance au « prosaïsme » ; Eliot, à son tour pouvait reprocher à Fry un certain « esthétisme ». L'univers de la Comtesse est peut-être un peu artificiel, un peu artificiellement préservé, réservé, en marge de la vie de tous les jours.

Avec ses deux dernières pièces, Eliot a voulu, au contraire, nous enfermer sans ambiguïté dans l'univers de la vie quotidienne, comme Sartre dans son *Huis-clos*. Plus d'intrusion de la Poésie, du Surnaturel. Le symbolisme n'est perceptible que par de lointaines correspondances entre *Le Secrétaire Particulier* et l'*Ion* d'Euripide. La Poésie n'est plus présente que dans une certaine tension, un certain mouvement de la phrase. Il n'y a plus sur la scène de messager d'un Au-Delà.

Faut-il conclure qu'Eliot, rompant avec la tradition du théâtre poétique anglais nous invite à rejoindre l'Enfer Sartrien ? En aucune façon. Henri Fluchère peut même écrire que *Fin de Carrière* est « la plus anti-sartrienne » des pièces de T.-S. Eliot. Et c'est, avec le symbolisme encore, une sorte de poésie plus profonde, tout intérieure, qui fait le mérite de ces dernières pièces. Henri Fluchère le démontre avec sa pénétration coutumière, dans les extraits de sa Préface au Théâtre d'Eliot qu'on va lire ci-dessous.

Car, s'il n'y a plus de messager dans *Le Secrétaire Particulier* ou *Fin de Carrière,* les intrigues et les passions, les personnages les plus ordinaires, servent de Révélateurs, de Pierres de Touche pour ainsi dire, à des héros cherchant à construire ou à préserver, à enrichir un « jardin secret », cherchant en somme à sauver leur âme. Dans cette quête d'une vie plus pure, il n'y a pas seulement chez Eliot le détachement et la sérénité de la Comtesse Rosemarine. Les résonances sont plus profondes et plus graves. On devine une angoisse personnelle, une obsession presque puritaine de la respon-

sablité et de la faute. Bref, il y a là plus qu'un besoin de pureté, un besoin de purification.

Mais les voies de Dieu demeurent impénétrables ; et une ironie légère accompagne encore ces drames presque secrets. Sous les vêtements plus sobres, le « costume de ville » pour ainsi dire du XX^e^ siècle, c'est bien l'éternelle Tragi-Comédie anglaise que nous retrouvons ici. Que le lecteur français, accoutumé à un lyrisme plus explicite - plus extérieur - veuille bien faire l'effort de découvrir avec nous, dans ce symbolisme presque sans symbole, cette poésie sans poésie, le message poétique le plus intime et le plus pur de l'auteur des « Quatuors ».

Mais la poésie est-elle encore Poème lorsqu'elle n'est plus qu'une flamme au dedans de nous luttant contre des ténèbres, lorsqu'elle n'est plus qu'elle même ? Et un théâtre lyrique qui n'est plus ni lyrique ni spectaculaire est-il encore du théâtre ?

Oui, peut-être et surtout pour nous qui acceptons aujourd'hui la notion d' « a-théâtre ». Voici un A-Théâtre bien différent de celui de Ionesco, dépouillé d'oripeaux et d'accessoires. Totalement dénudé, dénué. Et plus proche de Shakespeare - une fois de plus - que de l' « Avant-Garde ». Car c'est Shakespeare qui fait dire à Hamlet, reniant sur scène tous les effets de scène :

« Ce qui est en moi passe tout spectacle ».

C. PONS.

HENRI FLUCHERE

UN THÉATRE POÉTIQUE INTÉRIEUR

T.-S. Eliot est, sans conteste, l'auteur dramatique contemporain qui a de son art la conscience la plus avisée et la plus aiguë. On le voit, depuis plus de trente ans, réfléchir, la plume à la main, aux problèmes soulevés par la composition d'une pièce, qu'il s'agisse du théâtre du passé, comme en témoignent ses pénétrantes études sur les dramaturges élisabéthains, ou du sien propre, toujours remis en question à mesure que se développe son expérience d'auteur dramatique dans le contexte contemporain. Nul plus que ce poète, qui a sans cesse fait subir à son œuvre l'épreuve de son examen critique, ne tient davantage à ses idées et à ses analyses, encore que celles-là soient susceptibles d'évolution et d'amendement, et celles-ci de plus de rigueur et de sévérité, mais non sans ironie parfois vis-à-vis de l'œuvre envisagée. Il a vu mieux que personne les défauts de ses pièces en tant que compositions objectives, structurées, et destinées à remplir une certaine fonction, mais il faut reconnaître qu'il est resté singulièrement discret, pour ne pas dire méfiant, sur le plan mouvant de l'interprétation subjective.

Entre le théoricien et le praticien, entre le critique et le poète, s'interpose comme une zone ambiguë et pleine de pièges où il hésite à s'engager. Seuls paraissent l'intéresser et devoir être soumises à son jugement de valeur les données d'écriture, de forme et de structure, tandis que le sens profond, l'exhortation ou le message de la construction imaginative qu'est une pièce de théâtre, une fois l'œuvre détachée de lui, devient l'affaire du spectateur, exactement comme le poème qui fait son chemin personnel dans la conscience semée d'embûches de générations de lecteurs. Ainsi donc toute représentation d'une œuvre éliotienne doit se tenir sur une prudente réserve, et, en tout cas, se garder de tout dogmatisme. Le théâtre d'Eliot pose autant de problèmes que sa poésie, et bien que les données en soient plus claires, il n'est pas toujours aisé d'en proposer la solution.

Eliot, parce qu'il avait quelque chose à dire aux hommes de son temps et qu'il prétendait le dire dans un langage

personnel, parce qu'il cherchait au fond de lui une vérité difficile à cerner, fuyante et pourtant assurée d'émerger, n'a pas cessé de se préoccuper des problèmes d'expression, de communication et d'efficacité. Si une expérience personnelle vaut la peine d'être rapportée, il faut qu'elle le soit de la manière la plus frappante et la plus valable. D'où, sans doute, la nécessité de choisir la poésie comme moyen d'expression. Mais si un recueil de poème peut se vendre, disons, à quelques milliers d'exemplaires, une pièce de théâtre peut toucher quelques dizaines de milliers de spectateurs, et donc avoir une action bien plus étendue, compte tenu de la différence qualitative des publics. On a bien vu, lors des représentations de *Meurtre dans la Cathédrale* au Vieux-Colombier, des spectateurs tout étonnés de ne pas assister à un drame policier, et qui pourtant ne quittèrent pas la salle. Le chœur des femmes de Canterbury ou le sermon de l'archevêque avaient rempli leur mission auprès de ces âmes simples, en les forçant à écouter jusqu'au bout.

Très explicite sur la fonction de la poésie dramatique, Eliot pensait déjà, dans les années 30, qu'elle pouvait, mieux que toute autre poésie, avoir une « utilité » sociale : « Le moyen d'expression idéal pour la poésie, à mon sens, et la façon la plus directe pour elle d'assumer une utilité sociale, c'est le théâtre » disait-il en 1933 à ses auditeurs de Harvard [1]. Et c'est bien parce qu'elle lui est apparue plus apte à porter plus clairement, et à un plus grand nombre de personnes, les thèmes fondamentaux de ses poèmes, qu'il s'est tourné vers cette forme d'expression, dont il a voulu, pour qu'elle le serve efficacement, connaître tous les secrets. Ainsi, tout au long de sa carrière, le développement de son œuvre poétique s'accompagne d'efforts parallèles pour élucider les mystères de la structure et de la fabrication d'une pièce de théâtre, tandis qu'il donne corps à une série d'expériences dramatiques où ces problèmes sont diversement traités et résolus. Animées du même esprit, tantôt en alternance, tantôt conjointement, l'œuvre poétique et l'œuvre dramatique s'acheminent vers le même but, porteuses de messages complémentaires plus ou moins clairement explicités, à des degrés divers de réussite et de bonheur, suivant l'intensité du thème et l'urgence de son application à une situation donnée. Chaque œuvre, cependant, tente quelque chose de différent, par le mode d'écriture et de présentation, à mesure que le dramaturge prend conscience à la fois moins vague et plus complexe de la tâche qu'il s'est assignée. Mais de *Sweeney Agonistes,* son premier essai de dialogue dramatique (1924-26), encore imparfait et inachevé, à *The Elder Statesman,* le dernier en date (1959), le plus simple peut-être et le plus achevé, la

(1) Voir : *The use of poetry and the use of criticism,* p. 153. Voir aussi dans *Essais choisis,* le *Dialogue sur la poésie dramatique* et, dans *La Cocktail-Party,* l'essai qui lui sert d'introduction : *Les buts du drame poétique.*

fonction dévolue à l'œuvre théâtrale ne semble pas avoir varié : il s'agit d'amener sur un plan de réalité moins gnomique et plus accessible, grâce à des personnages qui ne seraient pas seulement des symboles ou des abstractions, la conscience d'un problème humain qui chaque fois marque un progrès vers un apaisement de l'angoisse, et tendrait à se résoudre aux confins du spirituel.

C'est dire que, comme sa poésie, son œuvre dramatique pose un problème personnel que ses personnages, si étrangement, ou, au contraire, si conventionnellement individualisés qu'ils soient, prennent en charge, qui les fascine et les tourmente à la fois, qui leur impose leurs émotions, leur dicte leur conduite et, bien entendu, façonne leur pouvoir d'expression. Les rapports subtils du rythme et de l'émotion prennent la forme impérative et nuancée du vers éliotien si diversement malléable, par quoi se manifeste le déroulement du drame intérieur, forme la plus propre à créer cet état de connivence méditative où le dramaturge veut amener son auditeur, et qui est quelque chose de plus utile et de plus profond que le simple émerveillement poétique auquel s'étaient confinés et complus les tenants du théâtre symboliste, dont Yeats et Maeterlinck furent les géniaux illustrateurs.

•

On pourrai croire, à première vue, que le *Secrétaire Particulier* [2], renchérit sur la simplicité de la *Cocktail-Party,* et que T.-S. Eliot, décidément toujours soucieux de ne jamais recommencer l'expérience de la veille, a voulu une fois de plus dérouter son auditeur. Ici, plus d'objet ni de personnage insolite, plus de symbole associé au déroulement dramatique [3], plus d'Euménides ni de chauve-souris, plus de « gardien », de saint ni de thaumaturge - peut-être même plus de personnage au dire de certains - qui soit le pivot de l'action. Le style, à part le rythme du vers, parfois à peine perceptible, est dépouillé de tout ornement poétique jusqu'à être indiscernable de la prose. Au lieu d'une intrigue aisément déchiffrable, laissant aux problèmes spirituels le pas sur les difficultés d'agencement et de construction, Eliot a préféré les complications quasi vaudevillesques d'une comédie de situation. Il semble qu'il ait voulu aller le plus loin possible dans le sens de la « comédie de salon » (ou de boulevard), comme s'il s'était tout

(2) Représenté au Festival d'Edimbourg le 26 Août 1953, et publié en 1954 (*Faber and Faber*). Le titre anglais, *The Confidential Clerk*, a des résonances qui manquent au titre français. D'abord, l'expression est légèrement désuète; ensuite, elle désigne une fonction plus complexe, et plus chargée de responsabilités, que « secrétaire particulier »; enfin, le mot « *clerk* » contient peut-être un calembour à peine intentionnel, si l'on songe à la destinée de Colby et à l'analogie avec le jeune prêtre d'Apollon dont il va être question.

(3) Sauf le symbole du jardin, assez central au personnage de Colby, comme il l'est, avec des connotations différentes, à toute la poésie d'Eliot.

à coup ingénié à rendre son intention profonde encore plus secrète, pour ne pas dire impénétrable. Cacher ainsi son jeu lui a réussi d'une certaine façon, puisqu'il a pu amener quelques critiques impatients et tranchants à plus de réflexion sans, toutefois, que la pièce ait pu, jusqu'à présent, en profiter véritablement sur le plan du succès public. N'est-on pas allé jusqu'à dire que le *Secrétaire Particulier* est une farce, et qu'écrire une farce n'est pas digne d'un grand poète !

Alors, que dira-t-on de l'*Ion* d'Euripide ? Car le *Secrétaire Particulier* dérive de la situation qui fait le fond du drame grec, drame hélas bien oublié des spectateurs qui allèrent voir la pièce d'Eliot au *Lyric Theatre* au cours de l'hiver 1953-54. Une fois de plus, Eliot a recours au mythe grec qu'il fait revivre dans ses personnages, modestement, car il dépouille, ayant un tout autre dessein qu'Euripide, son Ion de la prédestination fabuleuse qui devait en faire la souche d'une race et d'une civilisation. L'intrigue, cependant, est la même, avec une aggravation éliotienne, qui donne au jeune Ion une sœur et un frère (supposé), comme Shakespeare, reprenant le sujet des *Ménechmes,* ajoutait un couple de valets jumeaux. Il corse l'imbroglio, rend plus difficile l'identification des fils et des pères, et laisse même subsister une ambiguïté irrésolue - d'où l'accusation de farce jetée à la pièce avec entrain par un public déconcerté - ambiguïté que l'on retrouve peut-être aussi dans Euripide.

Faut-il ici brièvement rappeler le sujet de l'*Ion* d'Euripide dans ses analogies avec la pièce d'Eliot ? - Xouthos, roi d'Athènes, et sa femme Créuse s'en viennent consulter l'oracle de Delphes pour trouver remède à leur stérilité. Le Dieu promet au roi qu'en sortant du temple il rencontrera son enfant. Justement, voici Ion, jeune serviteur d'Apollon, qui pourrait bien être son fils. Radieux, Xouthos se livre à des excès de tendresse, qui se heurtent à une extrême réserve, et même à une franche hostilité. Le roi apprend alors son secret à Ion : Apollon lui a révélé que son zélateur est son fils, conçu, un soir de fêtes dionysiaques, avec une jeune inconnue, depuis oubliée. L'adolescent regimbe à cette paternité, songeant à Créuse qui de son côté, lui a conté une histoire ambiguë. Qu'à cela ne tienne, dit Xouthos, qui se déclare prêt à recevoir Ion dans son palais, et à ne révéler sa paternité à Créuse que plus tard, lorsque le moment opportun sera venu. Mais Créuse a elle même confié à Ion les malheurs d'une amie, victime des ardeurs amoureuses d'Apollon, et qui a dû abandonner l'enfant illégitime ainsi engendré. On a bientôt compris que cette amie, c'est elle-même, et que ce fils clandestin, élevé par la Pythie, c'est Ion. Une indiscrétion du chœur livre à Créuse le secret de Xouthos. La reine prépare une atroce vengeance par le poison ; mais avant que la tragédie n'éclate, la Pythie rétablit la vérité : Ion est bien le fils de Créuse, par Apollon, qui aurait ainsi menti à Xouthos, et Pallas en personne vient confirmer la filiation divine qu'Ion s'obstinait

à refuser, et prédire au futur roi d'Athènes, et à sa descendance « ionienne » le destin le plus glorieux.

Pour les hellénistes orthodoxes, Euripide a voulu exalter par le mythe d'Ion (dont les sources sont obscures) les origines du peuple d'Athènes, dont l'ancêtre divin serait Phœbus Apollon. Pour d'autres, comme A.-W. Verall par exemple, qui s'efforce de rationaliser Euripide comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, la pièce n'est rien moins qu'équivoque. Euripide voudrait prouver tout autre chose, et surtout faire ressortir le mensonge des Dieux : Ion n'est pas le fils d'Apollon, les preuves données sont trop fragiles, il n'est peut-être même pas le fils de Créuse : il se pourrait même que Xouthos soit son véritable père, qui l'aurait eu d'une prêtresse du Dieu !

On voit tout de suite le parti qu'Eliot a pu tirer de cette histoire compliquée, dont l'interprétation prête encore à controverse, non seulement pour la construction de sa pièce, mais encore pour le sens général qu'il voudrait (sans doute) voir son auditeur, puis son lecteur, dégager : Sir Claude est, bien sûr, Xouthos, et Lady Elizabeth, Créuse. Ion s'est scindé en deux, il est à la fois Colby et Kléghan, fils présumés du couple publiquement stérile. Madame Gouzard est la Pythie et sans doute aussi la Pallas Athénê de la fin, qui va rendre les oracles et dénouer la pièce. Eggerson pourrait bien être le vieux serviteur, et Tony, le poète qui fut l'amant de Lady Elizabeth et le père présumé de Colby, puis de Kléghan, pourrait aussi figurer secrètement Apollon, le père présumé d'Ion. Reste Lucasta, qui n'a pas d'homologue dans la pièce d'Euripide, mais dont Eliot a besoin pour dégager le sens du personnage de Colby. Voyez comme Sir Claude-Xouthos veut cacher à Lady Elizabeth-Créuse sa paternité secrète, comme Lady Elizabeth-Créuse, avide de retrouver son fils, se jette sur Colby-Ion, et comme Madame Gouzard, la prêtresse ou la déesse, joue avec un détachement superbe de ses attributions de filiation, enlevant Kléghan à ses parents supposés pour le donner à Lady Elizabeth, et révélant avec une curieuse assurance la paternité secrète du musicien raté (Apollon vaincu par Marsyas ?), qui arrache ainsi Colby-Ion aux servitudes de Xouthos-Sir Claude, non sans avoir compliqué la question par l'intrusion de sa propre personne, en faisant de Colby-Ion, contre toute vraisemblance, son propre fils. Mais qui saura jamais rétablir la vérité dans cet imbroglio, où les mortels comme les dieux mentent avec entrain pour des raisons peu avouables, et, tous ensemble, rendent si difficile la découverte des faits les plus simples, si hasardeuse et si précaire la connaissance du prochain, et presque impossible enfin la séparation de l'illusion et du réel, escrime d'alibis, jeu de masques et de visages interchangeables, mais jeux sérieux, et peut-être jeux mortels.

Est-ce là cependant le sens profond de la tragédie d'Euripide ? Cette tragédie, au vrai, pourrait aussi passer

pour une farce, si la farce précisément n'était pas le masque baroque de la tragédie. Sans doute, l'idéal grec c'est la connaissance de soi, et des autres, et sans « rationaliser » Euripide à outrance, ni l'assimiler à un Socrate, il est vrai qu'il s'attache à démasquer l'imposture et le mal par des voies qui ne sont pas toujours claires. Même si on croit que ce « drame de famille » a une « portée historique » [4], ce « drame » du « foyer sans enfants » est aussi celui de la séduction inavouable et du libertinage, qui reçoivent leurs épreuves méritées et leur châtiment. On peut y lire en clair la protestation et la révolte d'un esprit critique élevé, qui cherche à établir les rapports humains dans le contexte quotidien sur plus de conscience morale et de vérité, et peut-être aussi les rapports de l'homme avec les dieux sur plus de sincérité et d'authentique ferveur.

Le personnage central, chez Euripide et chez Eliot, c'est bien le zélateur d'Apollon, ce secrétaire particulier, asservi aux fastes d'une fausse paternité qu'il répudie, cherchant sa voie lorsqu'il a compris la portée de ses servitudes, essayant d'être lui-même, de retourner à sa véritable origine, frustré dans son amour humain et, timidement, se confiant à l'espoir bien modeste d'une communion encore incertaine avec le divin. Dans sa vie douillette chez Sir Claude, qui lui a dit être son père, Colby est mal à l'aise, inadapté à ses fonctions nouvelles (bien qu'il y réussisse), brûlant par moments d'une nostalgie incœrcible pour une réalisation de soi dans un domaine où il ne peut plus espérer briller. Il se sent entouré de visages souriants et irritants, de mensonges confortables, de perspectives fuyantes. Ce « père » qui a si longtemps attendu pour le reconnaître, et dont la générosité le rebute ; cette Lady Elizabeth, qu'on lui présente comme mystérieuse et un peu toquée ; cette Lucasta, agressive et superficielle, qui « en remet » comme à plaisir ; ce Kléghan qui s'efforce à l'humour des pitres ; cet Eggerson enfin, son Mentor sarcastique et sententieux, dans sa déférence conventionnelle. Des masques partout, dans un climat de gentillesse irréelle : un vrai pays de carnaval pour gens bien élevés.

L'aveu que Sir Claude fait à Colby de sa vie double (l'homme d'affaires comblé et le potier nostalgique et frustré), loin de lui faire accepter cette démission de la meilleur partie de soi, lui apparaît comme une lâcheté. Tous ces mensonges qu'on entretient et qu'on excuse avec les raisons nobles de la bienséance ou de la tolérance, ne trouvent à ses yeux aucune justification. Il a besoin de cohérence et d'unité, d'une cause à laquelle se donner pour la bonne raison, d'une communion avec les êtres qui soit un échange enrichissant - bref il a besoin de vivre dans un monde *réel*, purgé des fausses valeurs, du « faire-accroire » (*make-believe*), où l'on se complaît autour

(4) Voir l'excellente étude de Bernard Latzarus : *Une tragédie romanesque : l'Ion d'Euripide*, dans Annales de la Faculté des Lettres d'Aix, XXIII, Fascicules 1 et 2, 1940-43, pp. 3-21. Ce que disait Latzarus était toujours pertinent.

de lui. Dans la grande (et admirable) scène du deuxième acte avec Lucasta, l'impérieux désir de donner un sens à sa vie se fera d'autant plus pressant qu'il est sur le point d'être comblé : Lucasta vers laquelle le porte une sympathie instinctive qui se changerait sans effort en amour, pourrait à cet instant lui donner la plénitude, être celle qui entrerait avec lui dans son « jardin » secret, spontanément, joyeusement, briserait sa solitude, et rendrait au jardin comme au monde le poids d'une présence, la substance d'une réalité.

Colby, on le voit bien, est de la race des Henri et des Célia, mais n'ayant pas leurs épreuves à subir, il donne l'impression d'un héros résigné à perdre sa cause, c'est-à-dire à laisser les malentendus, l'incompréhension et le hasard régler pour lui une carrière ambiguë, hésitant sur le choix d'une vocation, cherchant douloureusement à se connaître, mais n'ayant pas pris (manque de courage ? de volonté ? peut-être n'ayant pas assez cruellement souffert) de part assez active à la formation de son destin. Il est comme gêné dans son état d'innocence. Sa seule faute, c'est sa bâtardise, cette disponibilité que règle le hasard entre le passé et l'avenir, assez grave pour qu'il se sente « étranger », en marge, frustré d'un héritage qui lui était dû (avoir eu un père !), pas assez pourtant pour qu'il se livre aux excès de la révolte ou du sacrifice. Voici un homme sans attaches, sans racines dans le passé, on pourrait dire sans tendre patrie spirituelle, dont l'avenir est aux mains d'une vieille dame revêche, un peu pythonisse, un peu Armée du Salut, qui feint de vouloir, ou peut-être veut, exaucer ses désirs. Il va se soumettre à sa vocation, il est vrai, qui est de devenir un (mauvais) organiste, et, peut-être plus tard, un serviteur de Dieu dans l'ordre établi, comme le laisse entendre Eggerson, lui aussi quelque peu sorcier, mais parfaitement satisfait de son jardin potager, donc, le mieux équilibré de tous [5].

De quel prix cependant paye-t-il cette satisfaction ! C'est renoncer aux échanges humains tels que son entourage pouvait les offrir - l'affection de Sir Claude, sincère et profonde, à n'en pas douter ; l'amitié et la collaboration de Kléghan, allégrement disponibles ; la sympathie pittoresque et protectrice de Lady Elizabeth, cette folle plus sage qu'il n'y paraît ; enfin et surtout l'amour de Lucasta, fraîche et vibrante fille, offrant le don de soi avec une sincérité si vive que le personnage est sans conteste un des plus réussis qu'Eliot ait jamais dessinés. Il semble qu'il y ait là beaucoup de négatif pour nous proposer la vision des bienfaits incertains d'une médiocre vertu. Mais c'est précisément la modestie de cette ambition qui lui confère du prix. Dans cette comédie de classe, qui peint une société aux conventions affreusement bourgeoises, aussi tyranniques que celles qui pouvaient entourer les cérémonies delphiques

(5) Eliot aurait dit à Martin Browne qu'Eggerson « était le seul Chrétien dans la pièce ayant atteint son plein développement ».

sous le couvert sacré de l'imposture païenne, Colby fait figure de novice qui n'aurait pas encore fini son apprentissage, puisque, jusqu'à présent, il n'a pas su faire un choix, donc pas su trouver de satisfaction dans les activités que cette société lui offrait.

Sur le plan humain, la pièce reprend quelques-uns des thèmes favoris d'Eliot: la difficulté de comprendre autrui, et de se faire comprendre de lui; la nécessité de faire un choix, et d'aller jusqu'au bout de sa vocation; la pitoyable misère où nous plonge l'aliénation de nous-même face aux autres et face au monde; - et comment pourrions-nous résister à l'appel impérieux du bonheur, qui est notre humble façon de participer du divin ?

Ces gens ne seront heureux que dans la mesure où ils accepteront d'être ce qu'ils sont, et aspireront à être ce qu'ils pourraient être, après s'être reconnus pour tels. Du moins faut-il qu'ils le veuillent, et qu'ils sachent, le moment venu, choisir entre l'apparence et le réel, le mensonge et la vérité, le vrai moi et le moi frauduleux. Dans son registre à lui, Colby a su choisir, tout comme Lucasta. C'est peut-être là que gît la leçon d'une comédie où Eliot s'est interdit toute intrusion dramatique d'une mystique dépersonnalisante, qui livrerait l'individu au surnaturel. Au contraire, tout se place sur le plan uniforme des malentendus terre-à-terre, où, sous le masque social, l'origine divine de la créature se devine, mais ne s'impose pas. Il faut aller assez profond sous la frivolité pour atteindre la matière précieuse. C'est la raison pour laquelle la pièce ne doit point se juger sur une lecture superficielle.

•

The Elder Statesman [6], comme les deux pièces précédentes, a d'abord été joué au Festival d'Edinburgh, en 1958. A son habitude, Eliot a soigneusement révisé son texte avant la publication, comme pour lui donner cet air définitif de texte classique, auquel on ne touchera plus. Si d'ailleurs le terme « classique » n'est pas, pour qualifier une œuvre d'Eliot, une métaphore prématurée, c'est à cette pièce qu'il conviendrait de l'appliquer. Classique, par cet air de sérénité et de maîtrise qu'on y respire, cette chaleur retenue que l'on sent sous un texte aussi simple et direct qu'il se peut, frisant comme jamais la prose, où la litote est souveraine, les images rares, l'invention contenue, ce style rendant strictement le service qu'on attend de lui. Classique aussi, par la gravité du sujet auquel on ne pourra, cette fois, reprocher nulle frivolité de construc-

(6) J'ai cru pouvoir traduire par *Fin de Carrière*, ce qui est dans un certain sens, une interprétation de la pièce. Mais c'est aussi que le personnage, « *elder statesman* », est une figure de la société anglaise que nous connaissons peu en France. Aussi Eliot n'a-t-il pas désapprouvé ce titre.

tion ni dramatisation excessive, mais qui soulève des problèmes aussi angoissants que ceux des pièces précédentes Classique enfin, par cet appui une fois de plus demandé au mythe grec, mais donc le choix semble signifier une foi plus assurée en la guérison de la conscience malade, objet sans doute le plus constant des préoccupations du poète.

Car cette donnée de la conscience coupable, cette hantise de la faute, du péché, de l'erreur tragique, de la décision criminelle exécutée ou non, qui engendre la honte, la rage étouffée, l'humiliation, qui ronge l'âme et se fait obsessionnelle, qui nourrit le remords, le dégoût et la haine de soi, et que l'on camoufle malaisément sous le masque du sourire, l'alibi de l'indifférence affectée, du feint oubli, ou du vertige de vivre, n'est-ce pas le problème douloureux de la conscience moderne, la forme la plus lancinante de la présence du mal ? N'est-ce pas, au fond, le cœur même de l'angoisse existentielle ou religieuse, l'appel le plus intime du problème de la liberté, qui se pose à l'homme en termes tragiques depuis les premiers élans lyriques du drame grec et que le christianisme à son tour a voulu poser et résoudre par la réconciliation paradoxale des irréconciliables ? *La Réunion de Famille* reste au centre de l'œuvre éliotienne comme le point crucial où cette réconciliation est tentée, et où elle échoue en termes humains. Henry est le type même de l'homme malade, qui ne doit céder à nul appel de la facilité - confort et richesse assurés, protection du matriarcat, amour humble ou dévorant des femmes soumises ou provocantes, - rien de ce qui pourrait apaiser, calmer, guérir cette conscience ne vaut pour lui les joies torturantes de l'épreuve, bain salutaire et brûlant qui le rendra à lui-même, le délivrera de ses fantômes, et même fera d'eux les divinités bienfaisantes qui lui montreront la voie du salut. Mais, après cela, quoi d'autre ?

Eliot nous le dit. Dans une lettre à Martin Browne [7], où il essaye d'expliquer le sens de ses Furies, et pour quelle raison Henry ne saurait accepter aucune des solutions faciles des diverses formes d'évasion, il convient que sa carrière de « purgation et de sainteté » « devrait se clore sur un *Oreste* ou un *Œdipe à Colonne* ». Entendez une tragédie de l'apaisement, où, comme dans l'Orestie, les Erynnies sont devenues les Euménides, les Furieuses, les Bienveillantes, protectrices de l'ordre et instaurant le pardon et l'amour, et où, comme Sophocle, le héros vieilli après l'expiation sent son cœur débordant de tendresse pour sa patrie et pour ses filles, et peut mourir dans la joie, en proclamant la vertu salvatrice de l'amour.

C'est précisément la situation de Lord Claverton, dans *Fin de Carrière,* qui va mourir, comme Œdipe, baignant dans la tendresse de sa fille, après avoir, comme lui, pris profondément conscience de ses criminelles erreurs de jeunesse.

(7) Citée par Matthiessen, 2e éd. 1947, p. 168.

C'est sur le problème personnel de la culpabilité que roule toute l'action intérieure, transposée du plan mythique qui lui donne le poids et l'épaisseur d'une temporalité fabuleuse, sur le plan du monde contemporain à qui elle emprunte sa réalité banale et quotidienne. Les symboles ici ont volontairement perdu toute complicité avec le surnaturel, et peut-être ne faut-il pas s'efforcer à trop d'ingéniosité critique.

Pourtant, Claverton est un homme qui a voulu édifier sa vie en oubliant, ou en répudiant les mauvaises actions qui ont marqué son départ, sinon fait son succès, dans la vie. Il n'est pas, comme Henry, poursuivi par les ricanantes Furies, et sa vérité ne lui apparaîtra pas sous la forme d'une révélation éblouissante. Mais il a ses fantômes, ses mauvais démons, ses persécutions longtemps oubliés, et qui tout à coup surgissent à la fin d'une carrière où le poids d'une immense lassitude l'accable plus que de raison. Certes, Claverton n'a pas, comme Œdipe, tué son père ; il a seulement, autrefois, roulé dans sa voiture sur un vieillard déjà écrasé sur la route (il ne le savait pas mort) et ne s'est pas arrêté. Il n'est pas non plus coupable d'inceste, mais il a, pour faire carrière, racheté sa promesse à une femme qui l'aimait, échappant ainsi à une mésalliance vulgaire. Et depuis, il a fait son chemin dans la cité ! Réussite politique et matérielle : le jeune Dick Ferry est devenu Richard Claverton-Ferry, puis Lord Claverton. Il a porté le masque du succès, de l'homme heureux, aimé et admiré... mais au fond de lui quelque chose l'empêche d'être assuré du véritable amour, et de la possession du bien solide d'une conscience en repos. Il est hanté par son moi coupable, ce jeune Dick insolent et cynique qui avait sa cour à Oxford, et qui, du fond du passé a toujours détruit la paix de son âme, et froissé le masque du parvenu. Mais comment se résigner à ne pas mentir, à ne pas *se* mentir, à ne pas être aimé ou admiré pour les mauvaises raisons, comment se réconcilier avec soi-même, avec son entourage, et regagner sa propre estime, valoir enfin quelque chose à ses propres yeux ? Le seul courage de Lord Claverton, avant que ses persécuteurs ne surgissent et n'engagent avec lui cette lutte sordide d'où il sortira purifié, c'est celui de la retraite, de la fuite honteuse et mal avouée, sous le couvert de la maladie, et sous la protection de sa fille, aussi dévouée et droite qu'Antigone, et prête, aussi longtemps qu'il l'exigera, à lui faire le sacrifice de son bonheur. Mais ce courage est l'inverse du courage, une lâcheté qu'il ressent obscurément, comme il a ressenti toute sa vie ce malaise intérieur qui a fait de lui l'homme insatisfait et solitaire qui se réfugie dans la démission.

C'est alors que ses « fantômes » lui apparaissent, non plus sous la forme conventionnelle des Euménides d'Henry, mais sous les traits évidents, à peine symboliques encore que stylisés, de l'ami d'autrefois, Fred Culverwell, devenu Gomez, le témoin goguenard et agressif de l'épisode du vieillard écrasé, et de Maisie Batterson, alias Maisie Mountjoy,

devenue Mrs Garghill, la maîtresse d'autrefois, la divette muée en femme respectable, qui a conservé les lettres d'amour. En vain Claverton tente de lutter contre la résurrection de son passé, en vain veut-il se convaincre que l'homme était mort, que Culverwell n'est pas, par sa faute, devenu faussaire et aigrefin, que Maisie Batterson n'a pas souffert de sa rupture - c'est une lutte inégale, les fantômes sont les plus forts.

Narquois, et sous d'obscures menaces, Gomez affirme ne vouloir que retrouver l'amitié d'autrefois, cette amitié que Claverton ne peut plus lui donner. Impitoyable et lancinant, il s'accroche à cette fiction qu'il sait être une fiction, et l'atroce ironie de son comportement avec le fils de Claverton est le supplice subtil qu'il inflige au père, d'ailleurs détesté de ce fils. Mrs Carghill, de son côté, ne veut qu'infliger à Claverton le souvenir de ce feu qui a toujours couvé en elle sous cendre, et dont la flamme lui ferait peur. Mais il faut que vienne à Claverton la révélation de la raison de ses tourments, il faut qu'il soit mis face à face avec sa propre lâcheté et que les masques tombent, un à un, devant chacun des interlocuteurs pour qu'il regagne son estime, et se réconcilie avec le monde qui va fuir.

Mais la purgation ne sera complète que lorsqu'il osera apparaître à sa fille tel qu'il est. C'est l'aveu de sa lâcheté à celle dont l'estime lui était la plus précieuse et pour qui il portait avec tant de soin le masque de la dignité souriante, de la respectabilité et de la tendresse, qui lui coûte le plus, mais qui lui apportera le salut. L'amour est encore possible, la communion, l'apaisement. Il peut, comme Œdipe, et comme Lear aussi, aller à la mort en pleine connaissance de cause, et croire qu'il est sauvé. Bien mieux, cette mort exemplaire, lointaine et discrète, semble avoir des vertus pacifiantes, d'elle émane à la fin comme un rayonnement d'amour.

Cette pièce est peut-être la plus anti-sartrienne qu'Eliot ait écrite, en ce sens qu'en face d'une situation qui vous force à penser, tant les analogies sont faciles à relever, à l'enfer de *Huis-Clos,* c'est sur une conclusion radicalement opposée qu'elle s'achève. La situation de Lord Claverton est celle d'un Garcin, enfermé dans un enfer personnel d'abord, et qui prend conscience que l'enfer est partout autour de lui, parce qu'il lui est interdit d'entrer en communication avec les autres, encore moins d'échanger des rapports sur le plan de l'amour. Ces femmes avec qui il est prisonnier le détestent, sont incapables d'aimer, et ne peuvent pas croire en lui en termes humains. Il n'est que le reflet de sa propre conscience, révélée à lui-même éternellement au moment aigu de sa crise, et sans espoir de rachat. C'est en vain que le masque tombe, personne ne s'intéresse à cette vérité, personne ne peut l'absorber, la dissoudre, et, par le don de soi, abattre les murs de la prison.

Ici, au contraire, les ennemis sournois qui harcèlent Claverton purgent sa conscience, tout en restant étrangement

indifférents à sa résurrection. Ce n'est pas de Gomez ni de Mrs Carghill, de l'aigrefin ni de la divette, que Claverton attend son salut. Ces fantômes sont plutôt des catalyseurs, et ne tirent nul profit de la guérison miraculeuse qu'ils ont opérée sans d'ailleurs le vouloir. Mais ils permettent que puisse opérer cette transcendance de l'amour entre le père et la fille à laquelle ils resteront étrangers et qu'ils n'auraient pas pu connaître. Claverton peut mourir sauvé, mais ses fantômes, leur rôle joué, ne sont guère susceptibles de salut. On les voit complices dans l'abduction de Michel, le fils rebelle, qu'ils promettent à une carrière dont son père aurait eu à rougir, et ils y mettent comme une délectation perverse dont l'ironie sardonique rend un son étrange, plus déplaisant encore que les résonances du chantage sentimental auquel ils se livraient avec entrain sur un homme à leur merci. Faut-il penser que cet acharnement sur le fils est un regain de vengeance, puisque le père leur échappe ?

Monique, elle aussi, est hors de leur portée. Mais c'est qu'elle est capable d'amour pour la créature, et sa rassurante présence d'ange gardien tutélaire, que les masques soient ou non tombés, permet l'exorcisation des persécuteurs, l'éveil douloureux et progressif à la vérité de l'homme tourmenté, hésitant, peureux, qui, par la méconnaissance de la qualité de cet amour, n'avait jamais osé l'affronter. Voici enfin que l'amour humain retrouve, dans le sens que l'on peut donner à la vie, sa véritable place de communion et de salut. A la passion exigeante de Celia, qui ne pouvait s'assouvir que dans la précarité, aux élans explosifs de Lucasta qui méconnaissait à son insu la valeur même de l'acceptation de l'amour, à la frustration des femmes douloureuses qui encombrent les avenues du passé et les rues grouillantes de rêves inassouvies, succède la calme possession de soi, le rayonnement intérieur d'une flamme capable de réchauffer autrui, de fondre dans l'unité de l'amour la dualité rebelle de l'être, constant sujet d'angoisse, de méditation et de poésie.

Lord Claverton se laisse emporter par la mort dans l'euphorie de sa guérison spirituelle, oubliant les fantômes déplaisants qui le remplissaient d'amertume et d'effroi, et cette mort opère la transfiguration qui devait être perceptible à tous au moment où le rideau tombe. L'amour humain, pour la première fois chez Eliot, semble s'être identifié avec les indicibles vertus de l'amour divin.

HENRI FLUCHÈRE.

Oxford, 19 Décembre 1960.

T.-S. ELIOT

LE SECRÉTAIRE PARTICULIER[1]

(THE CONFIDENTIAL CLERK)

ACTE II

Le studio. Quelques semaines plus tard. Colby est assis au piano. Lucasta dans un fauteuil. Les dernières mesures d'un morceau résonnent comme le rideau se lève.

LUCASTA

Je pense que votre jeu est ravissant, Colby -
Ce n'est pas que mon opinion vaille grand'chose,
Vous le savez. Mais j'aimerais être moins ignorante en musique

COLBY

J'aimerais bien que vous m'appreniez à l'apprécier.
Je ne crois pas que vous ayez besoin qu'on vous enseigne grand'chose -
Au point où vous en êtes, en tout cas. Tout ce qu'il vous faut d'abord.
C'est d'entendre plus de musique. Et décider ce qui vous plaît.
Quand vous saurez ce qui vous plaît, et que vous le saurez bien,
Alors vous voudrez en connaître la structure
Et les formes variées, et les façons de le jouer.

LUCASTA

Mais supposez que je n'aime que des horreurs ?

(1) A paraître aux *Editions du Seuil*

COLBY

Non. Je suis sûr que vous préférerez les belles choses
quand vous les entendrez.
Je vous ai mise à l'épreuve. Plusieurs des morceaux
Que je viens de vous jouer étaient de second ordre.
Vous ne les avez pas aimés. Vous avez aimé les bons.

LUCASTA

Colby ! Je ne vous savais pas si malin !
Alors les choses que j'ai aimées étaient les bonnes ?
Pourtant je suis terriblement ignorante. Croirez-vous
Que je ne suis jamais allée au concert de ma vie ?
Je ne vais au spectacle que lorsque quelqu'un m'y
invite,
Et personne ne m'a jamais invitée au concert.
Je suis allée à l'Opéra, naturellement, plusieurs fois,
Mais je crains bien de n'avoir jamais vraiment écouté
la musique.
J'étais heureuse d'y aller, voilà tout, pour voir les gens,
Et pour y être vue ! et parce qu'on se sent hors du
circuit
Si on ne va jamais à l'opéra, pendant la saison.
Quoique je me sois toujours sentie hors du circuit -
Et puis vous rendez-vous compte
Que personne n'a jamais joué pour moi avant vous ?

COLBY

Et c'est la première fois que j'ai joué pour quelqu'un...

LUCASTA

Ne faites pas l'hypocrite ! Vous savez que vous
m'avez dit
Qu'on ne vous a livré le piano que cette semaine,
Et que vous l'avez fait accorder hier. Quand même,
je suis flattée
D'être votre premier visiteur dans ce studio
Et d'être la première à vous entendre jouer sur ce
piano.

COLBY

Ce n'est pas ce que je voulais dire. Je voulais dire que
je n'ai joué
Pour personne, depuis que j'ai décidé
Que je ne me ferai jamais musicien.

LUCASTA

Avez-vous trouvé pénible, alors, de jouer pour moi ?

COLBY

En fait, je crois que j'ai mieux joué.
Je ne peux pas me résoudre à jouer pour les autres.
Et quand je suis seul, je ne peux pas oublier
Que ce n'est que pour moi que je joue.
Mais avec vous, ce n'était ni la solitude, ni... des gens.

LUCASTA

Je suis contente de ne pas être des « gens ». Jouerez-vous encore pour moi,
Et m'apprendrez-vous des choses en musique ?

COLBY

Oui, bien sûr, très volontiers !
Mais je suis sûr que lorsque vous saurez quelque chose -
Et ça ne sera pas long - et aurez entendu de bons artistes,
Vous vous rendrez très vite compte combien je joue mal.

LUCASTA

Vraiment, Colby, vous vous créez des difficultés !
Mais que diriez-vous de m'emmener au concert ?

COLBY

Mais l'autre jour, je vous ai invitée..

LUCASTA

A aller voir cette opérette Américaine.

COLBY

Oui, je vous ai entendu dire que vous vouliez la voir.

LUCASTA

Mais pas avec vous.

COLBY

Vous me l'avez bien fait comprendre.
Mais pourquoi pas avec moi ?

LUCASTA

Parce que vous n'aimez pas ça -
Une opérette Américaine. Croyez-vous que ce soit un compliment

D'inviter une femme à quelque chose qu'elle aimerait,
Quand elle sait que ça vous déplaît ? Ce n'est pas un compliment.
C'est tout juste... condescendant. Mais si vous m'invitez
A quelque chose que vous aimez, ça c'est un compliment.
Ça montre que vous voulez m'instruire.

COLBY

Mais je ne savais pas que vous vouliez qu'on vous instruise.

LUCASTA

Ni moi non plus.
Mais je voulais que vous ayez envie de m'instruire.
Et maintenant, je commence à croire que j'en ai envie.

COLBY

Bon. Je vais vous inviter au premier concert...

LUCASTA

Le premier où vous aurez envie d'aller, vous.

COLBY

Et vous me permettrez peut-être de vous parler du programme
Avant d'y aller - ou des choses que j'ai envie d'entendre.
Je vous jouerai les thèmes, ainsi vous les reconnaîtrez.
Mieux encore, je vous ferai passer les disques.

LUCASTA

J'aimerais mieux que vous me jouiez des morceaux, et me les expliquiez.
Commençons mon éducation tout de suite.

COLBY

Je soupçonne fort que c'est vous qui m'instruisez, moi !

LUCASTA

Colby, vous êtes vraiment une boîte à surprise,
Je n'ai jamais vu un homme aussi ignorant que vous...
Et qui en sache pourtant bien plus qu'on ne croirait.
Peut-être est-ce pourquoi vous me plaisez.

COLBY

Ce n'est pas tout à fait la raison.

LUCASTA

Oh ! alors vous croyez que vous me plaisez ?
Je ne vous savais pas aussi fat...

COLBY

Non - ce n'est pas de la fatuité - la raison à laquelle je pense,
C'est quelque chose de très simple.

LUCASTA

Alors, je voudrais que vous la disiez...
Parce que je ne vois pas.

COLBY

La première fois que je vous ai vue
Vous vous êtes efforcée de me donner une fausse impression.
Puis, vous vous êtes aperçue que vous n'aviez pas réussi.

LUCASTA

Oh ! selon vous j'essayais de vous donner une fausse impression ?
Quelle sorte d'impression est-ce que j'essayais de vous donner ?

COLBY

Ça n'a vraiment aucune importance. Mais, pour quelque raison,
Vous pensiez que j'aurais une fausse impression.
Vous préfériez qu'elle soit de votre invention,
Plutôt que d'attendre, pour voir ce qui se passerait.
J'espère que vous me pardonnez - je sais que c'est impertinent...

LUCASTA

Eh bien, il y a une chose que vous n'avez pas encore apprise,
Et c'est de savoir quand vous faites un compliment.
Ça c'était un compliment - et très habile encore !

COLBY

J'admets que d'abord vous m'avez stupéfié,
Vous. et B. (2)

LUCASTA

Oh ! moi... et B. !

COLBY

Ce n'est que plus tard,
Après vous avoir rencontrée plusieurs fois
Que j'ai conclu que c'était comme une auto-défense.

LUCASTA

Et qu'est-ce qui vous a fait croire qe c'était de l'auto-défense ?

COLBY

Parce que vous n'avez pas attendu de voir ce qui arriverait.
Vous aviez peur de ce qui arriverait si vous laissiez faire.
Vous sautez - parce que vous avez peur qu'on vous pousse.
Je pense que vous avez du courage, et aussi que vous avez peur.
Peut-être que vous avez beaucoup souffert une fois,
Ou, du moins, il a pu y avoir quelque chose dans votre vie.
Qui vous a privée de tout sens de la sécurité.

LUCASTA

Et je suis certaine que vous l'avez - ce sens de la sécurité.

COLBY

Non. Je ne l'ai pas non plus.

LUCASTA

Là, je me refuse à vous croire.
Qu'est-ce que j'ai cru jusqu'à présent ? Oh ! c'est étrange, n'est-ce pas,
A mesure qu'on connaît mieux une personne,
On s'aperçoit qu'elle vous ressemble par quelque côté.
Un côté inattendu. Et puis, vous commencez

(2) N.D.T. — Personnage appelé Barnabé Kléghan, que l'on appelle familièrement B. Fiancé putatif de Lucasta.

A découvrir des différences au sein de la ressemblance.
Vous pouvez avoir un sens de l'insécurité, de quelque manière -
Mais votre insécurité n'est en rien comparable à la mienne.

COLBY

En quoi est-elle différente ?

LUCASTA

C'est difficile à expliquer.
Peut-être est-ce quelque chose qui vient de votre musique.
Je sais au moins une chose. Quand vous m'avez dit
Quel désastre elle représentait dans votre vie,
Lorsque vous vous êtes aperçu que vous ne seriez jamais un grand artiste, -
Bien sûr, je ne sais pas si vous aviez raison...
Pour ce que j'en sais, vous avez pu vous tromper :
Et peut-être pourriez-vous devenir un très grand musicien...
Mais la question n'est pas là. Vous en étiez persuadé,
Et vous avez senti que toute votre vie s'effondrait,
Et qu'il vous fallait apprendre quelque chose de différent.
C'est pourquoi vous avez demandé le poste
Et décidé d'entrer dans les affaires, d'Eggerson [3],
Et d'être quelqu'un comme Claude - ou B. J'étais navrée,
Très navrée pour vous. J'admirais votre courage
A faire face au réel - au réel tel que vous le voyiez.
Et cependant, tout le temps, je sentais que je vous enviais,
Sans savoir pourquoi ! Et maintenant, je crois que je le sais.
C'est affreux pour un homme d'être contraint d'abandonner
Une carrière qui lui tient à cœur, j'en suis sûre.
Mais vous n'avez perdu que le monde extérieur :
Il vous reste votre monde intérieur. Un monde bien plus réel.
Voilà pourquoi vous êtes différent de nous autres :
Vous avez votre jardin secret. Où vous pouvez vous retirer,
Et fermer le portail à clé derrière vous.

(3) Le sécrétaire particulier de Sir Claude Mulhammer, qui vient de prendre sa retraite.

COLBY

Et fermer le portail à clé derrière moi ?
Etes-vous certaine de ne pas avoir votre jardin secret,
Quelque part, si vous pouviez le trouver ?

LUCASTA

Si je pouvais le trouver !
Non, mon seul jardin c'est... une place sordide
Dans un quartier miteux de Londres - comme celui où j'ai vécu
Quelque temps, avec ma mère. Je n'ai pas de jardin.
J'ai à peine l'impression que je suis même une personne :
Rien qu'un petit morceau de matière vivante
Qui flotte à la surface du Regent's Canal...
Qui flotte, voilà le mot.

COLBY

Vous êtes certainement une personne...
Je suis sûr qu'il y a un jardin quelque part pour vous -
Pour quelqu'un qui le désire aussi fort qe vous.

LUCASTA

Et votre jardin à vous est un jardin
Où vous entendez de la musique que personne n'entendrait,
Et où les fleurs ont un parfum que personne d'autre ne sentirait.

COLBY

Vous avez peut-être raison, jusqu'à un certain point.
Et pourtant, voyez-vous, il n'est pas tout à fait réel -
Quoiqu'il soit aussi réel que... ce monde-ci
Mais c'est là l'ennui. Ils paraissent si étrangers l'un à l'autre.
Je tourne la clé, et franchis - le portail,
Et m'y voici, tout seul, dans mon jardin.
Seul, voilà ce qui est grave. C'est pourquoi il est irréel.
Vous savez, je crois que le jardin d'Eggerson
Est plus réel que le mien.

LUCASTA

Le jardin d'Eggerson ?
Qu'est-ce qui vous fait penser à Eggerson ? - lui entre tous !

COLBY

Eh bien, il se retire dans son jardin - littéralement,
Et aussi dans le sens où je me retire dans le mien.
Mais il ne s'y sent pas seul. Et quand il en sort,
Il a des courges, des betteraves, ou des pois, pour Madame Eggerson.

LUCASTA

Vous moquez-vous de moi ?

COLBY

Je suis très sérieux.
Ce que je veux dire, c'est que mon jardin n'est pas moins irréel
Que le monde qui l'entoure. Si vous avez deux vies
Qui n'ont absolument rien de commun -
Eh bien, elles sont toutes deux irréelles. Mais pour Eggerson,
Son jardin fait partie d'un seul univers.

LUCASTA

Mais que désirez-vous donc ?

COLBY

Ne pas y être seul.
Si j'étais croyant, Dieu se promènerait dans mon jardin,
Et cela rendrait le monde alentour réel,
Et acceptable, je pense.

LUCASTA

Vous me paraissez terriblement croyant.
N'y a-t-il pas une autre façon de vous le rendre réel ?

COLBY

C'est simplement le fait de m'y sentir seul
Qui me rend irréel.

LUCASTA

Et personne ne peut y pénétrer ?

COLBY

Ça ne se fait pas en lançant des invitations :
Il faudrait qu'on y vienne. Et je ne verrais pas les gens venir...
Je n'entendrais pas le portail s'ouvrir -

On serait là soudain, tout simplement,
A l'improviste. En descendant une allée,
Je me rendrais compte que quelqu'un se promène avec moi.
C'est la seule façon dont je puisse m'expliquer.

LUCASTA

Comme on a peur... d'avoir mal.

COLBY

Ce n'est pas le mal qui serait important,
Plutôt le sentiment de désolation qui suivrait.

LUCASTA

Je vois ce que vous voulez dire. Alors les fleurs se faneraient,
Et la musique s'arrêterait. Et les murs seraient abattus.
Et vous vous trouveriez dans un espace dévasté -
Paysage bombardé... des herbes... une place sordide.
Mais je ne peux imaginer que cela vous arrive,
Vous me semblez si confiant - non seulement dans votre musique -
C'est cela même qu'elle exprime. Vous ne me paraissez pas
Avoir besoin de qui que ce soit.

COLBY

C'est tout à fait faux.

LUCASTA

Mais vous avez autre chose, que je ne possède pas.
Quelque chose dont la musique est... un symbole.
Je voudrais vraiment comprendre la musique,
Non pas pour pouvoir en discuter,
Mais... en partie, pour en jouir, ... et pour ce qu'elle représente...
Vous savez, je suis un peu jalouse de votre musique.
Quand je vois qu'elle est le moyen d'entrer en contact
Avec un monde plus réel qu'aucun où j'ai jamais vécu.
Et j'aimerais vous comprendre, vous.

COLBY

Je crois que vous y parvenez déjà
Mieux que... d'autres gens. Et je veux vous comprendre, vous.
Est-ce qu'on arrive jamais à comprendre quelqu'un ?

LUCASTA

Je crois que vous êtes très décourageant.
Le faites-vous volontairement ?

COLBY

Ce n'est pas ce que je voulais dire.
Je voulais dire, on n'en finit pas de comprendre quelqu'un.
Tout ce qu'on peut faire, c'est parvenir à le mieux comprendre
Pour ne pas perdre le contact ; si bien que lorsqu'il change,
On peut comprendre le changement quand il se produit,
Bien qu'on n'ait pas pu le prédire.

LUCASTA

Je crois que je suis en train de changer.
Je viens de beaucoup changer en deux heures.

COLBY

Et je crois que moi aussi. Mais peut-être
Ce que nous appelons changer...

LUCASTA

C'est mieux comprendre ce qu'on est vraiment.
Et la raison pour laquelle cela se produit, peut-être...

COLBY

C'est que nous commençons à comprendre une autre personne.

LUCASTA

Oh ! Colby, maintenant que nous commençons à comprendre,
J'aimerais que vous me connaissiez un peu plus.
Vous avez dû vous poser des questions...

COLBY

Me poser des questions ? Non, je ne m'en suis pas posé.
C'est un monde si étrange, voyez-vous.
Que celui dans lequel je me trouve...
Mais si vous voulez dire... au sujet de votre entourage :
Non. J'ai été curieux de savoir ce que vous êtes,

Mais non qui vous êtes, au sens ordinaire.
C'est ça que vous voulez dire ? Je vous ai acceptée telle que vous êtes.

LUCASTA

Oh ! C'est si magnifique, d'être acceptée !
Personne ne m'a jamais « acceptée » auparavant.
Bien sûr, les faits n'ont pas d'importance, en un sens.
Mais puisque nous en sommes là, vous pouvez aussi bien savoir.

COLBY

Je vous dirais volontiers tout en ce qui me concerne.
Mais vous savez déjà presque tout ce qu'il y a à dire,
Soit d'après ce que je vous ai dit,
Ou ai dit à B. - ou par Sir Claude.

LUCASTA

Claude ne m'a rien dit à votre sujet.
Il ne me dit jamais grand'chose. Quant à B. -
J'aimerais autant l'entendre de votre bouche.

COLBY

Il n'y a qu'une seule chose que je ne puis vous dire.
Du moins, pas maintenant. Je n'ai pas le droit de la dire.
Et c'est au sujet de mes parents.

LUCASTA

Oh ! je vois !
Eh bien, je ne crois pas que cela ait de l'importance.
Mais je peux vous parler, moi, de mes parents.
Du moins, je vais le faire.

COLBY

Est-ce que c'est important, aussi ?

LUCASTA

En un sens, oui. Tout à l'heure,
Vous avez dit, très finement, qu'à notre première rencontre,
Vous aviez vu que j'essayais de donner une fausse impression.
Je veux vous dire maintenant pourquoi j'essayais.
Et j'avais toujours réussi avec les gens auparavant.
J'ai pris l'habitude de donner cette impression.

C'est là où l'aide de B. m'a été si précieuse -
Il étoffe cette impression. Il y croit à demi.
Mais il sait tout de moi, et il sait
Que ce que certains ont pensé de moi n'était pas vrai.

COLBY

Qu'est-ce qui n'était pas vrai ?

LUCASTA

Que j'étais la maîtresse de Claude -
Ou avais été sa maîtresse, repassée à B.

COLBY

Je n'ai jamais pensé une chose pareille !

LUCASTA

Vous n'avez jamais pensé une chose pareille !
Il n'y a pas beaucoup d'hommes qui n'y auraient pas pensé.
Je ne sais pas si B. y a pensé. Il est très généreux.
Et je crois qu'il n'y aurait pas attaché d'importance.
Il est intelligent aussi.
Et il a deviné la vérité dès le commencement.

COLBY

Mais qu'y a-t-il à savoir ?

LUCASTA

Vous allez rire quand je vous le dirai...
Je suis simplement la fille de Claude.

COLBY

Sa fille !

LUCASTA

Sa fille. Oh ! C'est une histoire sordide.
Je détestais ma mère. Je n'ai jamais pu comprendre
Comment Claude a pu l'aimer. Oh ! cette enfance ! -
Toujours à vivre dans des logements crasseux
Pour en être chassées quand les voisins se plaignaient.
Oh, naturellement, Claude lui donnait de l'argent, une pension régulière,
Mais il aurait bien pu lui donner n'importe quoi,
Tout était dépensé avant la fin du trimestre,
En gin, ou aux courses, j'imagine.

Et je savais comment elle complétait sa pension
Quand on m'envoyait dehors. On m'a même enfermée dans un placard !
Je n'avais que huit ans
Quand elle est morte par accident, d'une « dose excessive ».
Alors Claude m'a prise en charge. Ce fut heureux !
Mais j'étais assez âgée pour me rappeler... trop de choses.

COLBY

Vous êtes la fille de Claude !

LUCASTA

Oh ! il n'y a pas de doute à ce sujet !
Je suis sûre qu'il aurait bien préféré qu'il y en eût. Il a été bon pour moi
A sa façon. Mais je suis là, à toujours lui rappeler
Qelque chose qu'il aimerait mieux oublier.

(*Un silence*)

Mais pourquoi ne dites-vous rien ? Vous êtes choqué ?

COLBY

Choqué ? Non. Oui. Vous ne pouvez pas comprendre.
Je veux vous expliquer. Mais je ne peux pas maintenant.
Oh ! pourquoi suis-je jamais venu dans cette maison !
Lucasta...

LUCASTA

Je peux très bien voir que vous êtes choqué !
Vous devriez voir votre figure ! Je suis déçue.
Je suppose que c'est tout. Je crois que vous êtes plus choqué
Que si je vous avais dit que j'étais la maîtresse de Claude.
Claude a toujours eu honte de moi.
Maintenant c'est vous qui avez honte. Je croyais que vous comprendriez.
Vous savez mal ce que c'est d'être une bâtarde,
Dont personne ne veut. Je sais pourquoi vous êtes choqué :
Claude m'a acceptée dans son registre de comptes,
Dans la colonne des « doit ». Je me déteste.
Je déteste la personne qu'on m'a obligée à être,
Et vous me plaisiez parce que vous la détestiez aussi.
Et je croyais que vous en viendriez à me voir
Sous les traits de la personne réelle que je veux être...
Que je sais que je suis. C'était nouveau pour moi.

Je suppose que ça me flattait.
Et je pensais, maintenant, peut-être, si quelqu'un d'autre me voit
Comme je suis réellement, je pourrai devenir moi-même.

COLBY

Oh ! Lucasta ! Je ne suis pas choqué. Pas pour vous.
Ni par quoi que vous pensiez. C'est affaire avec moi-même.

LUCASTA

Vous-même, vraiment ! Votre précieux vous-même !
Pourquoi ne pas vous enfermer dans ce jardin
Où vous aimez être seul avec vous-même ?
Ou peut-être vous pensez que ça nuirait à vos projets,
Maintenant que vous êtes le chou-chou de Claude !
Peut-être il vous adoptera, fera de vous son héritier,
Et vous épouserez une autre Lady Elizabeth.
Mais dans ce cas, Colby, il vous faudra m'accepter
Pour votre sœur ! même si je suis une roulure...

COLBY

Je vous défends de parler ainsi ! Vous ne savez pas la peine que vous faites...

LUCASTA

Je pourrais employer des mots encore plus forts.
Et je le ferai, si ça me plaît !... Oh ! je suis navrée...
Je suppose que c'est ma mère qui reparaît en moi...
Voyez-vous, Colby, je suis vraiment très déçue.
J'étais sûre, quand je vous ai dit tout ça
Que cela vous serait égal. Que vous seriez navré pour moi.
Mais maintenant, je ne veux pas vous voir navré, merci bien,
Oui, j'avais vraiment pensé à vous le dire plus tôt,
Et j'ai remis à plus tard, juste pour la drôlerie.
Je pensais, quand je le lui dirai, ce sera si merveilleux,
Tout d'un seul coup ! Et maintenant il n'y a rien.
Absolument rien. C'est pire que jamais.
Juste au moment où vous pensez toucher au point où l'on échappe
A la solitude, la solitude fond sur vous.
Quand vous pensez vous en sortir, vous vous enfoncez davantage.
Et vous savez enfin qu'il n'y a pas d'issue.
Eh bien, voilà, je m'en vais.

COLBY

Non, il ne faut pas vous en aller.
Il y a quelque chose que je veux vous expliquer.
Et je vais le faire. Je ne tiens pas ma parole, mais...

LUCASTA

Je ne crois pas qu'il y ait rien à expliquer -
Cela n'arrangerait rien. Je n'oublierai jamais,
Jamais cet air sur votre visage,
Quand je vous ai dit de Claude et de ma mère...
Je suis peut-être bâtarde, mais j'ai de la dignité.
Et puis, il y a toujours B. Je crois que maintenant
Je commence à rendre justice à B.

COLBY

Lucasta ! Attendez !

T. - S. ELIOT.

(Traduit par HENRI FLUCHÈRE).

T.-S. ELIOT

FIN DE CARRIÈRE

(THE ELDER STATESMAN)

ACTE II

(vers la fin de l'acte)

(Lord Claverton, homme d'état retiré de la politique et des affaires, reçoit l'étrange visite d'un « ami » bien oublié. Il est seul en scène; entre Gomez)

LORD CLAVERTON

Bonsoir, Monsieur... Gomez. Vous êtes un ami de Monsieur Culverwell ?

GOMEZ

On s'entend comme larrons, vous pouvez bien le dire.
Tu ne me reconnais pas, Dick ?

LORD CLAVERTON

Fred Culverwell !
Pourquoi reviens-tu sous un autre nom ?

GOMEZ

Tu as changé de nom, toi aussi, depuis que je t'ai connu.
Quand nous étions à Oxford, tu étais Dick Ferry, pas plus.
Puis, à ton mariage, tu as pris le nom de ta femme,
Et tu es devenu Monsieur Richard Claverton-Ferry,
Et finalement Lord Claverton. J'ai suivi ton exemple
Et fait pareil à ma modeste façon.
Tu sais, là où je vis, les gens changent de nom,

Et d'ailleurs le nom de ma femme est bien plus normal
Dans mon pays, que Culverwell - et plus facile
à prononcer.

LORD CLAVERTON

Tu as vécu là-bas depuis le jour... où tu as quitté
l'Angleterre ?

GOMEZ

Depuis que je suis sorti de prison.

LORD CLAVERTON

Qu'est-ce qui t'amène en Angleterre ?

GOMEZ

Dis que c'est le mal du pays.
La curiosité, la bougeotte, ce que tu voudras.
Mais j'ai pas mal turbiné toutes ces années
Et j'ai pensé que l'heure était venue de prendre de
longues vacances,
Disons une cure de repos - Voilà pourquoi je suis venu.
Vois-tu, je suis veuf, comme toi, Dick.
Aussi, je n'ai pas de fil à la patte. Gomez, vois-tu
Est maintenant un citoyen hautement respecté
Dans une république de l'Amérique Centrale : San
Marco.
Il est aussi dur de devenir un citoyen respecté
Là-bas qu'ici. A ceci près :
Là-bas on te respecte pour des raisons différentes.

LORD CLAVERTON

Veux-tu dire que tu as acquis le respect là-bas
Par le genre d'activité qui te l'a fait perdre
Ici, en Angleterre ?

GOMEZ

Pas du tout, pas du tout !
En voilà une suggestion désobligeante.
Je me suis toujours tenu du bon côté de la loi -
Et j'ai fait en sorte que la loi me lorgne du bon côté !
Par moments, il m'a fallu payer assez cher :
Mais l'expérience m'a appris à qui il fallait payer.
Et un peu d'argent distribué avec la manière,
Aux bons endroits, rapporte plusieurs fois la mise.
Je t'assure que c'est vrai !

LORD CLAVERTON

En d'autres termes,
Tu t'es appliqué à la corruption systématique.

GOMEZ

Mais non, Dick, ta logique est erronée.
Comment corrompre ceux qui sont déjà corrompus ?
Je peux bien jurer que je n'ai jamais corrompu personne,
En fait, je n'ai jamais rencontré un fonctionnaire
Assez innocent pour être corruptible.

LORD CLAVERTON

Il semblerait que la majeure partie de tes activités
Ait été d'une nature telle, que si tu les avais exercées ici,
Tu aurais pu atterrir en prison encore une fois ?

GOMEZ

C'est assez juste. Encore que l'inférence soit fausse.
Je ne rêverais même pas de les exercer si je vivais en Angleterre.
J'adopte les règles de moralité
De la société où je me trouve.
Je ne fais rien en Angleterre que tu pourrais désapprouver.

LORD CLAVERTON

Voilà au moins de quoi remercier le ciel.
Je m'assure que tu n'as pas besoin de faire des faux.

GOMEZ

Des faux, Dick ? quelle suggestion absurde !
Les faux, je t'assure, c'est bon pour les imbéciles.
Je le dis - avec conviction.
Non, les faux, les chèques truqués, ou des choses de ce genre
On est sûr que ça se découvre tôt ou tard.
Et alors, qu'est-ce qui arrive ? Il te faut décamper.
Ça ne ferait pas pour moi. Je suis trop casanier.
Et, à propos, j'ai plusieurs enfants,
Tous grands, et qui se débrouillent bien.
Je ne permettrais pas à l'un ou l'autre de mes fils
D'entrer dans la politique. Dans mon pays, Dick,
Les politiciens n'ont pas le droit de se tromper. Les malins

Ont toujours un avion tout prêt,
Et se sont fait ouvrir un compte dans une banque suisse.
Ceux qui ne déguerpissent pas à temps
Se retrouvent en prison, et pas très à l'aise,
Ou devant un peloton d'exécution.
Tu ne sais pas ce que signifie prendre la politique au sérieux !
J'ai dit à mes garçons : « Ne touchez jamais à la politique,
Tenez-vous en loin, et jouez sur les deux partis :
Ce que l'un vous refuse, l'autre vous l'accordera »...
Dick, ne va pas me dire que tu n'as pas de whisky dans la maison !

LORD CLAVERTON

Je peux t'offrir un whisky. (*Il sonne*)
...Mais pourquoi es-tu venu ?

GOMEZ

Tu me l'as déjà demandé !
Pour te voir, Dick, - désir très naturel !
Car tu es le seul vieil ami en qui je puisse avoir confiance.

LORD CLAVERTON

Tu me fais confiance ? J'apprécie le compliment.

GOMEZ

Que tu es sûr de mériter... mais quand je dis « confiance »...
(*On frappe. Entre Lambert, le valet de chambre*)

LORD CLAVERTON

Lambert, voulez-vous apporter le whisky ? Et du soda ?

LAMBERT

Très bien, Monsieur.

GOMEZ

Et un peu de glace.

LAMBERT

De la glace ? (*à Lord Claverton*) Oui, Monsieur. (*Il sort*)

GOMEZ

Je disais donc : quand je dis « confiance »,
J'emploie le terme suivant ce que l'expérience m'a appris.
Il est absurde de dire qu'on fait confiance aux gens,
En général. Qu'est-ce que ça signifie ? On fait confiance
A un homme, ou à une femme - pour ceci ou pour cela.
Un tel ne me laissera pas tomber dans une telle situation ;
Tel autre ne me laissera pas tomber dans d'autres circonstances.
Mais, comme je l'ai toujours dit à mes garçons :
Quand vous en arrivez à avoir besoin de la confiance de quelqu'un,
Tâchez de faire en sorte qu'il ne perde rien à la mériter.
(*Lambert est entré en silence, dépose le plateau et sort*)

LORD CLAVERTON

Veux-tu te servir ?
(*Gomez se sert, généreusement*)

GOMEZ

Et pour toi ?

LORD CLAVERTON

Je n'en prends pas, merci.

GOMEZ

Te voilà bien changé !

LORD CLAVERTON

J'aimerais savoir pourquoi tu as besoin de me faire confiance.

GOMEZ

C'est enfantin ! Je reviens en Angleterre
Après trente-cinq ans. Peux-tu imaginer
Ce que signifie avoir été loin du pays
Pendant trente-cinq ans ? J'avais vingt-cinq ans -
Le même âge que toi - quand je suis parti
A des milliers de milles, sous un autre climat,
Où l'on parle une autre langue, où règnent d'autres mœurs
Pour me fabriquer une autre personnalité...
Et prendre un autre nom, pense à ce que ça veut dire -
Prendre un autre nom -
(*Il se lève, et se verse du whisky*)
Mais bien sûr, tu le sais ! -

Juste assez pour penser que tu en sais plus que tu ne te l'avoues.
Tu as changé de nom deux fois - par étapes faciles,
Et chaque pas te faisait monter d'un échelon,
Si bien que tu ne te sentais pas devenir un autre toi-même.
Mais là où j'ai changé de nom, il n'y avait pas d'échelle sociale,
C'était sauter un fossé, sans espoir de retour.
Je me séparais de moi-même par un effort violent
Tandis que toi, tout doux, tout gentil, tu n'as jamais ouvert les yeux
Sur le fait que Dick Ferry était mort depuis longtemps...
J'ai épousé une fille qui ne savait pas un mot d'anglais,
Qui ne voulait pas apprendre l'anglais, qui ne s'intéressait à rien
De ce qui se passait à mille lieues de là,
Qui ne croyait que ce que lui disait le curé du village.
J'ai fait apprendre l'anglais à mes enfants - c'est utile ;
Je leur parle toujours anglais.
Mais pensent-ils en anglais ? Non, pas du tout.
Ils pensent en espagnol, mais leurs pensées sont des pensées d'Indiens.
O Dieu ! Dick, tu ne sais pas, toi, ce que c'est
Que d'être ainsi coupé de tout ! Le mal du pays !
Mal du pays... c'est un mot qui sent le malade.
Tu ne comprends pas cet isolement
Qui est le mien... tu crois le comprendre...

LORD CLAVERTON

Je suis sûr que oui...
J'ai toujours été seul.

GOMEZ

Oh, la solitude...
Tout le monde sait ce que c'est.
Ta solitude, - si douillette, si tiède et rembourrée :
Tu n'es pas isolé - tu es à l'abri de tout, simplement.
Ce n'est que lorsque tu en viens à voir que tu t'es perdu
Toi-même, que tu te sens tout seul.

LORD CLAVERTON

J'attends toujours que tu me dises
Pourquoi tu as besoin d'avoir confiance en moi.

GOMEZ

C'est enfantin.
Mon père est mort depuis longtemps - voilà qui est bien.

Ma mère - je pense qu'elle est encore en vie,
Mais elle doit être très vieille... Elle doit me croire mort.
Quant à mes sœurs mariées, je ne crois pas que leurs maris
Aient jamais connu l'histoire. Ils ne voudraient pas me voir, eux.
Non. J'ai besoin d'un vieil ami, d'un ami à qui je puisse faire confiance,
Et qui acceptera Culverwell et Gomez -
Qui verra Culverwell et Gomez - Gomez et Culverwell -
J'ai besoin de toi, Dick, pour me donner de la réalité.

LORD CLAVERTON

Mais suivant la définition que tu donnes
De la confiance, comment vas-tu procéder
Pour que je ne perde rien à te faire confiance ?

GOMEZ

C'est déjà fait, Dick, depuis bien longtemps !
Adoption éprouvée, agrippée à mon âme,
Avec des crochets d'acier, et des trucs comme ça...
Nous y viendrons dans un instant. N'est-il pas étrange
Qu'il y ait toujours eu ce lien entre nous ?

LORD CLAVERTON

L'idée ne m'en est jamais venue. Explique-toi donc.

GOMEZ

Eh bien, songe à ce que nous étions quand nous entrâmes à Oxford.
Et puis, à ce que je suis devenu sous ton influence.

LORD CLAVERTON

Tu ne peux pas attribuer... tes malheurs à mon influence.

GOMEZ

J'étais alors aussi différent qu'on pouvait l'être
Du genre de garçons que tu avais fréquentés à l'école -
Je n'appartenais pas à ton clan, et je le savais.
Quand tu t'es mis à me prendre en charge à Oxford,
Sans doute tes amis se sont demandés ce que tu trouvais en moi -
Moi, qui n'étais qu'un boursier venu d'un lycée inconnu.

Je ne le savais pas non plus, mais j'étais flatté.
Plus tard, j'ai compris : tu fis de moi ton ami
Parce que ça te flattait, ça excitait ton goût du pouvoir
De voir que j'étais flatté, et que je t'admirais.
Tout le monde s'attendait à me voir réussir brillamment.
Je suppose que ton tuteur pensait que tu serais renvoyé :
C'est le contraire qui eût lieu. Tu as achevé, du moins.
J'ai eu tout le temps, plus tard, de réfléchir à tout cela.

LORD CLAVERTON

Et à quelle conclusion es-tu parvenu ?

GOMEZ

C'est ainsi que ça se passa, Dick. Tu aimais jouer au roué,
Mais sans jamais aller trop loin. Il y a un prudent démon
En toi, Dick, qui n'est jamais venu à mon aide.

LORD CLAVERTON

Je n'accepte certainement aucune responsabilité,
Absolument aucune, pour ce qui t'est arrivé plus tard.

GOMEZ

C'était toi le meneur à Oxford ; à moi de me débrouiller.
Et il est arrivé que j'ai été renvoyé,
Avec les conséquences dont tu te souviens :
Un misérable emploi - que ton père me trouva,
Et des goûts de grand seigneur - que tu avais nourris en moi,
Et, pareillement infortuné, un talent pour manier la plume.
D'où, tu viens de me le rappeler,
Détournement de fonds, et puis des faux... Enfin, la prison,
Où j'ai eu tout le temps de méditer sur tout cela.

LORD CLAVERTON

C'est la seconde fois que tu mentionnes tes réflexions.
Mais il y a une chose que tu sembles avoir oubliée :
Je suis venu à ton aide quand tu as été libéré.

GOMEZ

Oui, et tu m'as payé mon voyage. Je connais la raison.

Tu voulais te débarrasser de moi. Je vais te dire
pourquoi dans un instant.
Maintenant, considérons un moment l'histoire de ta
vie à toi.
Tu avais trop d'argent, et tu as fait un bon mariage -
Du moins en apparence - et avec l'argent de ton père
Et l'influence de la famille de ta femme, tu as fait ton
chemin dans la politique.
Dirons-nous que tu t'es bien débrouillé toi-même ?
Quoique, je le crains, pas aussi bien que tu l'avais
espéré.

LORD CLAVERTON

On ne m'a jamais accusé de commettre une faute.

GOMEZ

Non, en Angleterre les fautes sont anonymes,
Parce que l'homme qui accepte la responsabilité
N'est pas celui qui a commis la faute.
C'est votre convention... Ou, si l'on sait qui l'a commise,
On le transfère tout simplement à un autre poste,
Où, du moins, il ne peut pas commettre tout à fait la
même erreur.
Au pire, vous entrez dans l'opposition,
Et laissez les autres faire des fautes
Jusqu'à ce que les vôtres aient plus ou moins sombré
dans l'oubli.
Je dirais que tu as commis quelque faute, Dick...
Cela expliquerait que tu aies quitté la politique
Pour prendre un poste bien en vue dans la Cité,
Où le Gouvernement pouvait toujours te consulter -
Mais n'était pas, bien sûr, obligé de suivre ton avis...
Je me suis fait un devoir, vois-tu, de suivre ta carrière,

LORD CLAVERTON

Ton intérêt me touche.

GOMEZ

J'ai le don de l'amitié.
Je me suis réjoui de ton succès. Mais une chose m'a
intrigué.
On t'a donné un ministère avant cinquante ans :
Cela aurait dû te conduire jusqu'au sommet !
Et pourtant tu t'es retiré du monde politique
Pour entrer dans les affaires. Directeur de banque,
Et président de sociétés ! Tu donnais l'impression
D'être taillé pour faire une figure remarquable.
Mais, là encore, tu t'es retiré à soixante ans. Pourquoi
à soixante ?

LORD CLAVERTON

Puisque tu en sais si long sur moi
Tu aurais pu lire que j'ai suivi les avis pressants de mes docteurs.

GOMEZ

Oh oui, l'euphémisme habituel...
Et pourtant, je me demande... C'est vraiment surprenant :
Tu aurais pu travailler encore cinq bonnes années.
Pourquoi t'ont-ils laissé partir ?

LORD CLAVERTON

Si tu veux le savoir, j'ai eu une attaque.
Et j'aurais pu en avoir une autre.

GOMEZ

Oui. Tu aurais pu en avoir une autre.
Mais je me demande ce qui a provoqué cette... attaque.
Et je me demande si tu es le grand économiste
Et le financier sorcier que tu es supposé être.
Et j'ai eu des échos d'autres vicissitudes.
Dick, j'ai vraiment été navré quand j'ai appris
Que ton mariage n'avait pas été tout à fait heureux.
Et quant à ton fils - d'après ce que je sais de lui,
Il a suivi ta carrière à l'université
Sous la protection de ce prudent démon
Qui était le tien, pour lui dire de ne pas aller trop loin...
Ah zut ! je recommence à avoir soif.
(*Il se verse du whisky*)

LORD CLAVERTON

Voilà un intéressant résumé historique.
Quoique je ne lui accorde pas en tous points l'exactitude.
La seule chose que je trouve surprenante
Chez le respectable citoyen de San Marco,
C'est que, au milieu de ces occupations absorbantes
A la nature desquelles d'obscures allusions ont été faites,
Il se soit informé si soigneusement de ma carrière.

GOMEZ

Je n'ai pas l'intention de te donner un récit détaillé
De ma carrière à moi. J'ai fort bien réussi.

Que me serait-il arrivé, je me le demande,
Si je ne t'avais pas rencontré ? J'aurais brillamment passé mes examens,
Et j'aurais pu devenir prof. d'histoire
Dans une école comme celle que j'ai quittée pour entrer à Oxford.
Ceci dit, je suis quelqu'un - quelqu'un de plus important
A San Marco que je l'aurais jamais été en Angleterre.

LORD CLAVERTON

Donc, puisque tu considères ta vie comme un succès...

GOMEZ

Succès matériel, Dick. En un autre sens,
Nous sommes des ratés, toi et moi. Mais cela étant,
J'aime mieux être le raté que je suis que celui que tu es.

LORD CLAVERTON

Et qu'appelles-tu un raté ?

GOMEZ

Ce que j'appelle un raté ?
C'est l'homme qui doit continuer à croire
Qu'il a réussi - l'homme qui, le matin,
Doit se fabriquer un visage avant de prendre son miroir.

LORD CLAVERTON

Est-ce là l'espèce de comédie que tu me joues
En essayant de me faire croire à ton... succès matériel ?

GOMEZ

Non, parce que je connais la valeur de la monnaie
Dont je me paye.

LORD CLAVERTON

Vraiment ! Comme c'est intéressant !
Je ne sais toujours pas pourquoi tu es venu me voir
Ni ce que tu veux dire lorsque tu parles de cette confiance que tu m'accordes.

GOMEZ

Dick, te souviens-tu de cette nuit de lune
Où nous sommes rentrés à Oxford en voiture ? Tu conduisais...

LORD CLAVERTON

C'est arrivé plusieurs fois.

GOMEZ

Une fois en particulier...
Tu sais très bien à quelle fois je fais allusion -
Une nuit d'été, de clair de lune et d'ombres -
Cette nuit où tu as écrasé ce vieillard étendu sur la route.

LORD CLAVERTON

C'est toi qui a dit que j'avais écrasé un vieillard...

GOMEZ

Tu le savais aussi. Si tu avais été surpris
Lorsque j'ai dit : « Dick, tu as écrasé quelqu'un »
Ne l'aurais-tu pas montré, ne fût-ce qu'une seconde ?
Tu n'as jamais levé le pied de l'accélérateur.

LORD CLAVERTON

Nous étions pressés.

GOMEZ

Plus que pressés.
Tu ne voulais pas qu'on sache où nous avions été.
Les filles qui étaient avec nous (comment s'appelaient-elles ?
Je les ai complètement oubliées) tu ne voulais pas
Qu'elles soient convoquées pour témoigner. Tu avais trop peur.
Comprends-tu maintenant, Dick, pourquoi je dis que je peux te faire confiance ?

LORD CLAVERTON

Si tu penses que cette histoire intéresserait le public
Pourquoi ne pas la vendre à un journal du dimanche ?

GOMEZ

Mon cher Dick, quelle suggestion absurde !
Qui accepterait la déclaration non corroborée
De Fédérico Gomez de San Marco,
Sur un événement vieux de tant d'années ?
Tu en obtiendrais des dommages. La presse ne voudrait pas y toucher.
De plus, tu ne peux pas croire que je désire

Paraître en public sous les traits de Fréderick Culverwell ?
Non, Dick, ton secret est en sûreté avec moi.
Naturellement, je pourrais le passer à quelques amis, en confidence,
Il pourrait même parvenir aux oreilles de quelques connaissances -
Mais tu ne saurais jamais à qui je l'aurais dit
Et qui connaîtrait ou ne connaîtrait pas l'histoire. Je te le promets.
Compte sur moi. Je serai muet comme la tombe.

LORD CLAVERTON

Qu'est-ce que tu veux alors ? As-tu besoin d'argent ?

GOMEZ

Mon vieux, ce que tu es bouché !
J'ai dit : « Ton secret est en sûreté avec moi »,
Et voilà que tu... ma foi, je n'aurais jamais cru
Que tu accuserais un vieil ami de... chantage !
Au contraire, je puis dire que j'ai plusieurs fois
Plus de galette que tu n'en as. San Marco est l'endroit rêvé
Pour y gagner du fric - quoique pas pour le garder.
Mes placements - et pas tous à mon nom d'ailleurs -
Sont assez bien répartis. Pour ce qui est de ça,
Mon compte en banque à Stockholm ou à Zurich
M'assurerait une vie confortable pour le reste de mes jours.
Vraiment, Dick, tu me dois des excuses.
Chantage ! Au contraire,
Si jamais tu te trouves coincé,
Toutes mes ressources sont à ta disposition.
Tu as été un ami généreux une fois
Comme tu me l'as fait remarquer à propos tout à l'heure.
Maintenant c'est mon tour, peut-être, de te faire une gentillesse.

(*Entre Lambert*)

LAMBERT

Excusez-moi, Monsieur, mais Mademoiselle Monique m'a demandé
De vous rappeler que vous avez un appel sur l'inter
Dans cinq minutes.

T. - S. ELIOT.
(Traduit par HENRI FLUCHÈRE).

Avec les dernières pièces de T.-S. Eliot, on a l'impression que le problème posé depuis des siècles aux Ecrivains de Théâtre en Angleterre: la fusion de la poésie et du Réel, trouve une solution définitive. La Poésie, devenue intérieure, s'est intégrée au Réel. Non point, comme sur nos scènes d'Avant-Garde, en poétisant le Réel, en le « surréalisant », mais au rebours, en opposant aux laideurs de la vie quotidienne, à la médiocrité du Mensonge, au « Péché », une rigoureuse exigence de pureté, de « poésie ». Sur les scènes du West End la Poésie n'adopte le langage de la prose que pour mieux condamner le Prosaïsme, les vulgarités, les bassesses de notre existence. Bref, la Poésie s'intègre au Réel en le reniant - et peut-être en se détruisant à son tour.

Est-ce aller trop loin ? Le débat demeure ouvert. On ne saurait, en tout cas, semble-t-il, aller plus loin. Et l'on peut se demander quelles voies sont encore accessibles aux successeurs d'Eliot et de Fry. Nous serions tentés de croire qu'ils ne peuvent plus désormais qu'imiter les Maîtres - ou leur tourner délibérément le dos. Que vont faire, que font déjà chez nous, les successeurs de Sartre ou de Ionesco, d'Audiberti ?

En Angleterre, les réactions des « jeunes » écrivains (moins de quarante-cinq ans) sont - jusqu'à présent - différentes. Ni rebellion - sauf dans l'extrême jeunesse - ni à proprement parler imitation. Comme leurs aînés, ils reviennent - en essayant de la renouveler à leur manière - à la Tradition. Les écrivains de la génération nouvelle ne cherchent pas à « aller plus loin » que Eliot ou Fry. Ils cherchent moins encore à aller ailleurs. On ne peut pas dire non plus qu'ils suivent leurs traces. Faut-il croire qu'ils reviennent en arrière en prétendant « revenir aux sources » ? Un lecteur français, curieux de « neuf » et de recherche, de hardiesses, sera tenté de juger bien « rétrogrades » et peut-être un peu puériles la tentation de Ronald Ducan, par exemple, qui, en 1946 encore, osait ramener le public anglais, avec *Par Ici*

le Tombeau à la tradition il est vrai modernisée, des masques et des moralités. Imagine-t-on en France, à cette date, sous la fantaisie de Giraudoux ou les travestis d'Anouilh, un très sérieux retour à Racine - même modernisé - et aux anciens ?

Mais ce n'est pas exactement d'un « retour en arrière » qu'il s'agit. Tout se passe comme si les jeunes écrivains anglais s'efforçaient de refaire pas à pas - avec leurs moyens propres, en forgeant lentement leur style personnel - le chemin qu'ont parcouru leurs aînés. Après eux - mais non pas nécessairement comme eux - ils graviront la colline sacrée, retrouvant les mêmes problèmes, les mêmes étapes. Et ils portent à la scène leurs solutions personnelles - qui sont seulement des variantes nouvelles sur les thèmes de la tradition.

Comme Eliot et Fry avant lui - Duncan a d'abord écrit pour le théâtre religieux (pour la Cathédrale de Salisbury). Comme Eliot et Fry, il a ensuite composé des pièces plus humainement et plus mondainement symboliques : *Stratton* qui fut joué au Théâtre Royal de Brighton, en 1949, sur une musique de Benjamin Britten, un *Don Juan* en 1953, une *Mort de Satan* en 1955, En novembre 1960 son *Héloïse et Abélard* a connu un grand succès à l'Arts Theatre Club, à Londres. *Par Ici le Tombeau* avait connu un succès analogue dans le West-End. Jouée à la Comédie des Champs-Elysées, il y a quelques années, cette pièce reçut du public parisien l'accueil mitigé qu'ont toujours reçu à Paris les comédies poétiques anglaises depuis le *Conte d'Hiver* jusqu'au *Songe des Prisonniers*.

Henri Fluchère n'a cependant pas dédaigné de traduire cette œuvre de jeunesse. Elle présente, en effet, par ses imperfections mêmes, et surtout par sa naïve imitation des vieilles moralités un très curieux exemple du perpétuel recommencement qui semble caractériser le théâtre poétique anglais.

Par Ici le Tombeau est la transposition à la scène de la Légende d'Antoine, en un diptyque. D'abord un masque. C'est l'histoire réelle, à la fois poétique et familière du Saint et de ses amis. L'anti-masque expose ensuite la Légende déformée, vulgarisée, désacralisée et exploitée par le matérialisme de notre monde moderne. Les interférences de l'idéal et du réel, si adroitement préparées par Fry et par Eliot, redeviennent ici des oppositions violentes, comme dans *Terre Gaste* ou dans certains dialogues d'Aldous Huxley. Un « Père Hâbleur » fait réciter à ses novices une assez étonnante caricature du cathéchisme.

LE P. HABLEUR. — Qu'est-ce que l'esprit ?
LES NOVICES. — L'esprit c'est l'inconnu.
LE P. HABLEUR. — Qu'est-ce que l'inconnu ?
LES NOVICES. — L'inconnu c'est le lieu de la peur.
LE P. HABLEUR. — Qu'est-ce que la peur ?
LES NOVICES. — La peur, c'est la somme des Péchés.

Une fois de plus un écrivain anglais dénonce, sur le Théâtre, l'éternel péché du Monde contre l'Esprit. Dans un mouvement lyrique d'une simplicité - presque d'une maladresse - médiévale ; avec un symbolisme élémentaire, presque grossier. Nous serions tentés de sourire. Quoi ? au temps de Beckett, de Ionesco ? d'Anouilh ? Oui, car c'est ainsi qu'en Angleterre chaque nouveau venu replace d'abord ses pas dans les pas de ses aînés, recommence Shakespeare ou les moralités médiévales.

Ce qui ne l'empêche pas de regarder autour de lui et d'adapter à la scène anglaise, Anouilh ou Cocteau. Fry a librement traduit plusieurs comédies d'Anouilh, Duncan a traduit *L'Aigle à deux têtes*. Mais Duncan, comme Eliot ou Fry, comme John Osborne, cité plus haut, qui renouvelle le personnage du Mécontent, a d'abord pris un honnête départ sur la route commune. S'il est destiné, à partir de là, à découvrir à son tour de nouveaux chemins, c'est ce que l'avenir nous dira.

Mais déjà avec Osborne et quelques autres, il témoigne à sa place de la fidélité des générations nouvelles aux constantes du Théâtre Poétique Anglais. Le pèlerinage des successeurs de Shakespeare recommence et continue. Vers le « pays pur » évoqué par Rosemarine.

C. PONS.

LUC-ANDRE MARCEL

SOLEIL DES SUPPLIANTS

N'attendez rien de cet apprentissage
qu'un essai d'ordre au cœur du vent.
Rien d'autre qu'une voix essayant d'être sage
là où ses monstres sont vivants.

Beauté d'un désarroi dont le fait nous isole
et qui pourtant devra porter
au plus haut du jour son idole
pour n'avoir plus à l'adorer.

Et que l'altitude la brûle !
Le grand appareil de ces mots
eut-il réussi que s'annule
le sortilège des appeaux,

que déjà l'esprit puisse rendre
à nos raisons leur dignité,
et que se puisse un cœur déprendre
du mal d'une fausse beauté,

il suffit à ma voix qui tremble.
L'usufruit ne sera pas vain
si le fut l'orgueil d'aimer l'amble
de ce cheval né de ma main.

DAPHNE

« Tu me fuis. Les filets que je tire se rompent.
Tu n'es plus rien que plaintes de la mer.
A même te nommer les fragiles paroles
ne me précisent plus ta forme et ton bonheur.

Et tu vis cependant, radieuse épouvante.
La terre pèse encor du poids de ton désir.
Tu rayonnes couché sur ses paumes ardentes,
là même où ton ardeur t'invitait à mourir.

Etre seule avec toi... Quels charmes faut-il faire
pour t'appuyer sur moi, ô soleil de couteaux
plus cruel et plus doux que la fleur bocagère
qui partage son cœur sur le fer du tombeau.

Retrouve les secrets ! Que l'amoureux ennui
te conduise vivant jusqu'à mes deux mains mortes.
Que ma pâleur t'attire et t'ouvre chaque porte
et que d'un seul baiser tu partages ma nuit.

Tout te réclame ici. Tu brûles sur les ondes,
tu ouvres tes genoux avec l'olivier blanc,
les sèves hérissées de la terre profonde
me mouillent des sueurs qui brûlent à ton flanc.

O mon sarment fleuri ! Bouc des chaudes pervenches !
Grave laurier si dru qu'il put pousser en moi
une Daphné nouvelle et de plus tendre voix
que celle sous le poids du dieu grec qui se penche.

Bouche à bouche soudées, nos têtes dérivaient.
La mer, l'heureuse mer roulait dans notre front.
Nos yeux d'oiseaux blessés, couple à couple emmêlaient
au désir plus hardi le plus tendre pardon.

Faut-il mourir de nous ? Serre bien mieux tes bras.
Entraînons plus serré ces formes de la flamme.
Poussons si loin que nul de nous ne reviendra
d'où se doit séparer notre corps et notre âme.

Un long bonheur au point le plus audacieux,
fondra sur nous. Ces sanglots me l'annoncent.
Arrache autour de toi ces vignes et ces ronces
qui t'emmurent vivant. Jaillis corps glorieux !

Et délire, et prends-moi ! Il est fou d'être au monde
ainsi jetés l'un sur l'autre et criant
de n'atteindre jamais aux lieux où se confondent
comme le ciel au ciel le bleu de notre sang.

Avril, ô mon avril, tes sèves sont amères.
Tes bois ont reverdi. Mais un cœur trop naïf
reste seul où la mer tranche sur les récifs,
sans cesse corrigeant sa flamme solitaire.

Il chante. Il recommence un éternel malheur.
Encerclant de ses bras tes arbres les meilleurs,
ô bel avril hautain de tant de solitude,
il ose en ton désert trouver des gratitudes.

Il copie. Il imite un oiseau de ces bois.
Et puis s'enfuir... et que la vague inscrive
où tant de passion fit gloire de sa voix,
le seul visage de l'écume sur la rive. »

LE BOIS BRULE

Ici, la crête des collines
par flamme et fer fut torturée.
Le temps s'y dénoue en guenilles.
Le vent des rêches romarins
y consume un jour épuisé.

Les pins n'y sont que panoplies
d'épées de suie et de rosée.
Le crapaud lyrique des nuits
compare aux pierres la mollesse
de son goître d'ombre dorée.

Rien ne tolère un lieu si clair.
La jeunesse s'y étiole,
devient plus succinte que l'air.
Les poumons prennent goût de cendre
et d'amère argile brûlée.

Toi seul, laurier, tu recomposes
l'incessante virilité
des lancéoles de tes tempes.
Tu cohobes le miel poivré
de ta sève véhémente.

Toi seul, et c'est miracle affreux
que tu oses redarder,
de la face même du dieu
la tranquille sévérité,
en ces lieux qu'il a mutilés.

Plateau d'où fuirent les bergers
et la torchère des fontaines,
dont la bête a abandonné
les simples aigres, les tourbières
et les oliviers calcinés,

la colère de ce roi nu
dont la splendeur fait le courage,
bois brûlé, la tolères-tu ?
Peut-être t'enorgueillis-tu ?
d'être mort d'un si beau visage ?

Moi, je préfère ton désordre
de ronciers et de thyms secs,
tes cailloux de griffes, de becs,
qui ne peuvent poindre et mordre
que de quelques os le rebec.

Désert des pièges du cristal
et des vols charbonneux des aigles,
ta lumière abstraite de seigle
mieux consume, mieux abolit
la vanité de nos ennuis.

Ta splendeur vide force l'âme
et la sombre sueur du sang
à s'épurer de son ouvrage
et n'être plus en un instant
qu'un cactus de feu transparent.

Tu réduis le tronc de supplice
en colonne d'air dolent,
les mains humides de délice
à la pierre sans ferment,
et l'amour, en bulles de vent.

Et par tant de malheurs limpide,
terre tuée par le soleil,
voici sur ta face torride
la sagesse nue et l'éveil
de la grâce la plus candide.

Reste ainsi, froissée de nul pas,
nette des plaintes amoureuses,
terre dont flambèrent les bras,
et que ta cendre n'envie pas
la touffeur des forêts heureuses.

C'est enfance. C'est vanité.
C'est l'afflux des larmes virides
dans la branche exacerbée,
mais l'acide des cantharides
sur la face de la beauté.

LES BERGERS

Laisse l'air épeler la douceur des bergers,
leur sagesse tranquille entre laine et couteau.

Leur souffle est un fin foulard du dimanche
sur le visage des collines et des prés.

Ils sont ceints des yeux noirs des boucs et des brebis,
de l'amoureuse puanteur des ventres gourds.

Ils découvrent errant des vignobles d'étoiles
cachés sous le manteau d'un minuit de fortune.

Voix droite, ayant couleur des glaciers de conquête
et de ce dur amour de fougère et de roc.

Va. Ils vivent plus beaux d'avoir tout ignoré
sauf la rondeur des eaux et la roue saisonnière.

Un peu jaunis comme le miel du cœur des pierres,
leurs chiens, leur vieux mouchoir colorié,

ou la corne si rêche et douce de leurs chèvres...
Le soir tombe à présent. C'est la fin de l'été.

ODE DE L'AVRIL GUERRIER

Par la Bresque et le mont de Sainte Anne
les bergers riaient, main à la ceinture.
Des milliers d'amants gravaient aux écorces
flèches et croissants.

Dormant à la lune,
épaules de fleuve,
cuisses, palmes doubles,
leurs paupières berçaient les fureurs de la mer.

Par le mont de Sainte Anne et le mont du Buis Noir
les mains apprivoisaient les bêtes de l'aurore.
Et chacun se prenait au violet du nuage
qui gonflait lentement sur l'échine des pins.

Village heureux
entre les églantiers et les barbelés d'angélique,
Hermès mangeur d'iris est couché dans ton front.
Une vieille Ilion brûle ses catapultes
sur les rochers de l'horizon.

Et je n'arrête pas de coller ce visage
sur la barbe dorée de l'onde aux papillons,
de le courber sur l'huile des herbages,
sur les pieds roux de cet orage virginal.

Je cherche la façon de dormir comme l'herbe,
quelque bête emmêlée au mal de ma poitrine,
et son ongle naïf dormant contre mon cou.

Dans les cafés obscurs pipe et anis consolent.
Une mouche de jade écrit le chiffre huit...

O vents précipités sur ce village gourd,
est-il temps d'allumer, comme le grand bélier,
la colère des guerres saintes ?

Par le mont du Buis Noir et la maison de l'aube,
soleil vengeur te faut-il accourir,
chorégraphie mortelle des insectes,
vive écriture des serpents,
vers ma cage de suie éclaboussée de larmes,
mes jardins torturés d'invisibles dompteurs ?

Hélas ! C'est le printemps ! Son ongle vert répond.

Sous le rideau théâtral des cascades
s'entrecroisent des femmes d'herbes.
Gorges de l'aubépin, têtes lancéolées
des plantes d'eau mêlées aux saphirs de la truite,
vous revivez. Avril vous tient debout.
Mais quelle fille peinte en mon cœur vous remplace...

Avril penche sur elle un œil égratigné,
un voile de marais dévorateur du jour ;
son sang ne fleurit plus qu'en salive hivernale.
Fille courbée, ventre des scolopendres,
en ce village de cristal
encombre tout de sa terreur.

Moi qui cherchais la chair fauve des fleuves,
moi désigné pour des moments parfaits
entre chênes et roue solaire,
plus doux à consumer la neige de mes mots
que le magnolia à la nacre intouchable,
je transporte à présent mon allure de flammes
sur un désert de sables gémissants.

Ce qui me touche me dévore.
La jouissance reflue contre moi
les bibelots aigus d'ignobles rêves.

O vous tous qui trouvez abondance
au hasard des lices guerrières,
ô vous tous qui tentez de reprendre une vie
en buvant l'air des morts qui vous cerne à l'envi
et au silence de la pierre trouvez l'astre,
rappelez-moi votre magie !

Pour mon corps c'est jour de colère.
J'insulte à mes ruisseaux de chiens blessés,
à la cuillère d'os sur la lèvre phtysique,
aux tapettes du Christ à langue de monnaie,
à toute une beauté étranglée aux latrines
à ces usures, ces dénis, ces désabus...

Jeunesse du désir, ô ma plante céleste,
roux du plus vif corail, vague de feu veinée,
ne pouvais-tu sauver ces condamnés à rien ?
Et quoi nous attirait vers la flaque ou la stèle ?
Le temps, le vent, le sang, les terribles nuées.
Tous les astres vengeurs ne pourraient-ils durer
en cette gloire d'exalter notre vengeance ?

Non, non. Entre la Bresque et le mont du Buis Noir
le vieux château est griffé des corneilles.
Le vieux berger trompe son sexe avec des laines,
et cet épileptique en tombant à renverse
a bousculé les viandes du boucher.

Je n'en finirai pas de clamer contre moi,
de flageller mes porcs de tulle fin,
pour que frappe l'amour de son talon de gloire
et que s'épanche une rosée de grâce sur la boue,
qui te rende à ta joie, pays de nos colombes.

Car tu n'es fait que pour les fleurs réelles,
village, et l'éventail des vents de rose douce;
entre tes mains palmées de fontaines bergères
doivent dormir les maisons de l'or blanc.

Je veux que tes gardiens de bêtes rêvent
de l'anémone et de la paix.
Que le bleu des regards fasse mûrir la pomme
et rassemble alentour les vols de l'alouette.

Il existe un secret pour que le cœur s'endorme
fidèle au fil de laine du rivage,
que les vastes mains nues pendent vers les soleils.
Un secret pour serrer dans le coffret de neige
les flèches folles du laurier,
et que gazelle au loup lyrique s'entremêle.

Je vois les corps d'argiles souples et de sel
tendrement se toucher aux lèvres et aux hanches.
Le sommeil de la mer laisser l'astre chanter
son tournesol de verrerie.

Jusqu'à ce que plus rien des cendres ne survive,
sauf la vigne de l'aube illuminant les murs,
le voilier du sourire au trait faible des larmes,
et que soient arrachés les haillons du roi nu,
pour que, colonnes d'aigles et de blés,
sur la blancheur de son poitrail candide
le temps des victoires commence.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

ROGER MUNIER

EXIL
OU
DE L'ESPRIT FINI

Je t'interroge, plénitude !
- Et c'est un tel mutisme...

SAINT-JOHN PERSE
« Vents », II, 2.

I

Beauté désormais interdite et qui cependant nous est offerte, dont l'essence contradictoire est précisément de nous être refusée *en même temps* qu'elle nous est offerte, de nous être donnée et soustraite à la fois. De là cette sorte de brûlure et presque de ravage intérieur que nous ressentons à son approche...

Dire cette présence-absence. On ne peut nier que la beauté soit, et cependant elle est hors de nos prises. Son ambiguïté essentielle et le déchirement que sa rencontre provoque en nous viennent de ce qu'elle n'est en quelque sorte plus *possible* et de ce qu'elle est pourtant *réelle,* de ce qu'elle n'est plus chez elle ici-bas et que cependant nous la voyons. Elle n'est plus parmi nous qu'un reflet exilé de la Beauté éternelle, inaccessible et étranger, et qui n'est plus là que pour notre tourment.

Car étant là, elle n'est plus pour nous et nous ne saurions la soumettre à nos prises. Nous ne pouvons sur elle que nous abandonner en aveugles dans la violence du désir, mais même là, mais là surtout elle se dérobera : nous ne la possèderons pas, nous ne pourrons que la profaner. Dans tout visage humain, c'est la Beauté sans visage, incorruptible, qui nous fait signe...

II

La fonction humaine par excellence, dans la pensée, dans l'art et toute activité créatrice, est de mimer la Transcendance, de ressusciter dans une approximation géniale ce Visage désormais caché dont l'homme porte en lui l'exemplaire ineffaçable. C'est David dansant nu devant l'Arche et s'efforçant de mimer, dans le jeu humain de la Danse, la Réalité inexprimable que l'Arche véhicule devant lui en même temps qu'elle la voile à ses yeux.

L'homme remplit sa vocation dans ce jeu sublime où, semblable au danseur tendu dans la représentation plastique de ce que sa danse veut signifier, il n'est que le pur reflet de ce qu'il évoque et veut rendre présent. Non plus homme seulement, mais hors de lui-même et ivre, emporté dans le tourbillon vertigineux de la danse...

III

Absence de Dieu.

Ne peut-on dire que l'Etre, après la Chute, vient remplir la distance mise entre Dieu et l'homme par le premier péché ? Qu'il est cette distance même ?

Il n'est pour nous inélucidable que parce qu'il est cette distance même.

Dieu est « absent » parce que l'Etre « est ». Et l'Etre n' «est » que parce que Dieu est « absent ». Ceci ne veut nullement signifier qu'avant la Chute il n'y avait pas d'Etre, mais tout alors était transparence.

Après la Chute, le temps apparaît comme forme de cette *distance,* et avec lui l'histoire que l'Etre remplit.

IV

Par cette rupture originelle, une négativité s'est introduite dans l'homme. Mais il faut bien comprendre en quel sens. Non que par là toute positivité ait disparu de la réalité humaine pour laisser place à un « mal radical », ni même que cette positivité ait été diminuée ou amoindrie dans son essence. Elle demeure entière (et c'est là précisément ce qui fait l'ambiguïté des choses humaines après la Chute), elle

demeure entière en même temps que profondément altérée, il faudrait presque dire pervertie. Plus précisément, c'est dans cette positivité demeurée entière qu'une négativité non moins corrosive s'inscrit, comme en filigrane.

Dans la situation présente de l'homme, toute réalité positive en lui se trouve ainsi doublée d'une possibilité qu'on pourrait dire démoniaque et qui est moins un aspect différent de cette réalité que comme son envers et sa doublure. Mais ce mot lui-même est inexact, car il s'agit moins d'une doublure toujours extérieure, que d'un risque et d'un danger inhérents à cette réalité même de se pervertir en elle-même totalement, suivant le choix où la fixera la décision libre de l'homme. Par le fait même, et suivant l'angle sous lequel on l'envisagera, cette réalité présentera une face négative et prométhéenne, ou au contraire une face de positivité (puisque celle-ci est maintenue entière), et il faut accepter de courir les risques de la première si l'on prétend recueillir les bénéfices de la seconde, risques d'ailleurs croissants dans la mesure où les réalités en question sont plus hautes, comme nous le voyons dans les créations de la pensée et de l'art.

Non point donc une négativité qui s'établirait *après* une positivité et comme à sa place. Une telle manière de voir ne rendrait nullement compte de l'ambiguïté propre à l'agir humain après la Chute. De plus, elle supprimerait pratiquement pour l'homme toute chance de rédemption et de salut, et le « mirabilius reformasti » perdrait à peu près son sens, alors qu'en fait il reste toujours possible au terme d'une purification des déviations démoniaques. Mais c'est la positivité qui devient négativité par tout un côté d'elle-même, il faudrait presque dire : par tout elle-même, suivant la nature de l'option qui la fixera. Et une telle perversion est bien plus radicale que celle qui consisterait pour l'homme à être simplement privé de ce qu'il possédait avant la Chute. Combien plus douloureuse aussi. C'est celle d'un « dieu tombé *qui se souvient* des cieux... ». Et il importe qu'il s'en souvienne.

V

Verstand et *Vernunft.*

C'est le statut paradoxal de l'esprit, à la fois :
— de ne pouvoir dépasser l'ordre du fini,

— de *savoir* qu'il ne peut le dépasser, et par là, en quelque manière, de transcender sa finitude,
— et cependant, malgré cette connaissance qu'il en a, d'y demeurer enfermé, contrairement à ce que pense ici Hegel pour qui avoir conscience de la limite, c'est la transcender par le fait même et passer déjà dans l'Infini. C'est justement le paradoxe de l'homme de se sentir *en fait* engagé dans une finitude que tout en lui semble réfuter, « écrasé » par cela même que d'une certaine manière il domine. (Ce que Kant a parfaitement mis en lumière, lorsqu'il ne veut voir dans le noumène qu'un pur concept « limitatif »...).

Rester donc à égale distance :
d'un optimisme exagéré à la manière de Hegel, qui fait pratiquement sortir l'homme de sa condition finie, et d'un pessimisme également excessif qui voudrait l'enfermer dans une finitude sans remède, (car cette finitude, on est obligé de reconnaître que par tout un côté de lui-même il la transcende...). L'homme réunit en soi et dans le même mouvement ces deux extrêmes, à égale distance de l'un et de l'autre, entre l'un et l'autre également déchiré, ayant, pourrait-on dire, de sa finitude une conscience « infinie », ce qui, loin de l'en délivrer, ne fait au contraire qu'en accentuer pour lui le fardeau.

VI

Dialectique de l'Arbre de Vie et de l'Arbre de la Science du Bien et du Mal (Genèse II, 4 - III, 25). Les deux arbres ou, si l'on veut, les deux symboles qu'ils représentent sont entre eux dans un rapport d'exclusion. En effet : ou bien l'homme mangeait du fruit de l'Arbre de Vie, mais alors il ne pouvait goûter à celui de la Connaissance du Bien et du Mal, ou bien il mangeait du fruit de l'Arbre qui lui donnerait cette Connaissance, mais par là-même il se privait à jamais de celui de l'Arbre de Vie. Sa désobéissance l'excluait de l'intimité avec Dieu et de l'immortalité ; elle le condamnait pour toujours à la finitude et à la mort.

Toutefois, et c'est ici que le paradoxe commence, dans sa déchéance même l'homme trouvait comme une promotion. Car s'il perdait, du fait de son péché, un bénéfice incomparable, il n'en demeure pas moins que par ce péché même la « Connaissance du Bien et du Mal » lui était acquise et que se trouvait en quelque sorte réalisée la promesse du serpent : « Vous serez

comme Dieu connaissant le Bien et le Mal » (III,5). N'est-ce pas ce que Dieu lui-même avait semblé reconnaître lorsqu'il déclarait après la Chute : « Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous pour connaître le Bien et le Mal ». Il est vrai qu'il avait aussitôt ajouté : « Et maintenant qu'il n'étende pas la main et qu'il ne prenne pas *aussi* du fruit de l'Arbre de Vie pour en manger et vivre toujours ». (III, 22-23). En ce double mouvement se trouve résumée toute la dialectique de la Chute. Qu'aurait-il fallu en effet pour que l'homme s'appropriât réellement la Connaissance ? Qu'après son péché il puisse continuer à manger du fruit de l'Arbre de Vie : la Connaissance lui eût alors été acquise et, du même coup, son « égalité » avec Dieu. Or, on sait que cela était impossible et qu'il fallait qu'entre la nourriture des deux arbres l'homme choisisse. Ne pouvant donc manger à la fois du fruit de l'Arbre de Vie et de celui de la Connaissance du Bien et du Mal, il voyait par le fait même la Connaissance lui échapper qu'il avait voulu s'approprier dans cet acte coupable. Autrement dit : par le fait que c'était contre Dieu qu'il s'était fait (ou plutôt avait pensé se faire) en quelque sorte « égal à Dieu », l'excellence qu'il s'était acquise était pervertie et contaminée dans son principe et la Connaissance qu'il avait voulu ravir devenait, aussitôt qu'il se l'appropriait dans cet acte d'autonomie et de péché, une connaissance de ténèbres : « leurs yeux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ». Elle lui était sans aucun doute acquise (le mystère et l'abîme de la liberté avaient pu rendre possible cet acte et l'amour incompréhensible de Dieu tolérer qu'il fût posé), mais à l'état de ruines, présente en lui, mais comme vestiges découronnés, comme attente et comme soif, présente en lui comme privation. C'est cette situation déchirée qu'évoque la parole divine en son double mouvement : « Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous pour connaître le Bien et le Mal » : son péché même semble ouvrir à l'homme la Connaissance. - « Et maintenant qu'il n'étende pas la main et qu'il ne prenne pas aussi du fruit de l'Arbre de Vie pour en manger et vivre toujours » : comme châtiment de son péché, l'homme se voit frappé de mort et par le fait de finitude ; cette Connaissance lui est interdite qui ne saurait résider que dans l'Infinité.

Par la nourriture du fruit de Vie, Adam était « comme Dieu » pour l'immortalité, mais la science de Dieu lui était refusée. Mangeant du fruit de l'Arbre de la Connaissance, il devenait « comme Dieu » pour la Connaissance, mais la mort qui s'en suivait déna-

turait cette Connaissance et instantanément la dévastait. L'homme perdait tout, ayant voulu tout gagner, l'immortalité et la Connaissance, pour ne plus connaître que l'humiliation de la raison finie et de la mort.

Toutefois, cette finitude et cette mort demeuraient mystérieusement irradiées par la survivance en elles de ces réalités perdues et, dans sa déchéance même, l'homme n'était pas totalement abandonné.

VII

Un monde au seuil duquel est écrit : défense à Dieu d'entrer.

Tout se passe comme si, du fait de la Chute, l'homme s'était constitué un univers séparé où il n'est plus possible à Dieu d'entrer qu'en s'anéantissant. *Eauton ekenosen.*

Dieu est « absent » du monde. Quand il y est présent, c'est sous cette forme anéantie, comme homme (formam servi accipiens) ou, dans l'Eucharistie, sous les espèces du pain. Dieu ne peut être présent au monde, en ce monde l'érôs, de l'avoir, que comme dépossédé, vidé de lui-même...

Mais c'est alors qu'il y est *comme Dieu.*

Et c'est pourquoi la pauvreté est divine...

VIII

Invocation. Ne pas considérer Dieu comme un Etre séparé que je « rejoins » dans la prière. Il faudrait bien plutôt tenter de retrouver en cet instant l'impossible unité perdue.

Ne pourrait-on dire paradoxalement que Dieu ne peut être conçu comme TOI dans l'invocation qu'en tant que par ma liberté je me mets en quelque sorte « en dehors » de Lui. Sa personne en tant que séparée, en tant que Toi avec qui je dialogue et que je puis toujours mettre en échec, c'est moi qui l'y « contrains ». C'est moi qui l'oblige à être ce Toi, alors qu'il est d'abord et essentiellement Nous. Car si Dieu est personne, il l'est d'abord comme Nous et selon la révélation qu'il a donnée de Lui-même dans la Trinité. Ce n'est que par le fait du choix originel

de l'homme pour sa liberté et pour une liberté de négation, que ce Nous s'est pour ainsi dire rompu et mystérieusement désagrégé.

Le paradoxe de la situation présente de l'homme, c'est d'être ainsi comme séparé au sein du Tout. Sans doute faut-il interpréter cette séparation d'avec Dieu moins comme la constitution de deux univers que comme l'insertion (paradoxale) d'un univers « séparé » au sein de la Totalité.

La question : « Qu'est-ce que l'Etre ? » (au sens de : Qu'est-ce que la Totalité ?) n'est ainsi possible à l'homme (et elle n'est possible à nul autre), qu'en raison de son statut originel qui le fait séparé du Tout, quoique dans le Tout.

Elle est question sur le Tout dont il continue à faire partie, tout en en étant d'une certaine manière exclu.

S'il n'était que séparé du Tout (et non englobé par lui), il n'aurait pas validité pour la poser.

S'il était dans le Tout au point de s'équivaloir à ce Tout lui-même, il aurait validité pour la résoudre.

Mais parce qu'étant dans le Tout, il n'est pas « du » Tout, il ne peut s'empêcher de la poser, sans avoir validité pour la résoudre.

IX

De l'amour : Narcisse et Don Juan.

Le vœu impossible de Narcisse, c'est d'être deux, mais afin de mieux connaître la volupté de son unité et pour s'épouser lui-même dans une caresse qui exige le dédoublement. Celui des amants, de devenir un sans de n'être plus qu'un en deux, de devenir un sans cesser d'être deux, de se confondre en un sans perdre la dualité dans cette fusion, et là est l'autre impossibilité de l'amour. Se fondre en un en effet, disparaître l'un dans l'autre ne serait rien, si le vœu secret de l'amour n'était précisément de se fondre sans tout à fait se perdre et pour que cette fusion soit vraiment volupté. C'est toute la différence qu'il y a entre une disparition qui ne serait que mort et ce demi-anéantissement, cet abolissement conscient dans l'autre qu'est l'amour et la volupté.

Ainsi, le vœu impossible de Narcisse c'est d'être deux en soi-même, et celui également impossible des amants, c'est d'être un en deux. Et dans les deux cas,

l'unité violemment s'oppose à la dualité et la dualité à l'unité, cette opposition constituant le paradoxe même de l'amour. Que cherche en effet le premier sinon de découvrir *l'autre* qui soit de lui-même un parfait miroir, bien plus, qui ne soit autre que lui-même, en qui il puisse se saisir enfin. Et que veulent les amants, sinon s'anéantir l'un dans l'autre en une irréalisable fusion, passer l'un dans l'autre et s'atteindre soi-même dans l'autre (et dans l'autre en tant qu'autre, alors que *Narcisse* veut atteindre l'autre en tant que *soi*).

Narcisse et Don Juan apparaissent ainsi comme les deux pôles de l'attitude amoureuse, également illusoires, et dont en tout amour on retrouve des traces. Chaque amant n'est-il pas le plus souvent lui-même un Narcisse et n'est-ce pas ce jeu aveugle de deux Narcisse s'affrontant qui rend si fragile l'amour humain et si précaire sa réalisation ?

Et pourtant Narcisse s'atteindrait s'il acceptait de s'ouvrir à l'autre, à un autre qui soit vraiment autre que lui-même, comme le font les amants. Car l'amour (et c'est là sa souffrance) nous renvoie à nous-même, enrichi de l'autre ou dévasté par l'autre. Ce qui fait le désespoir des amants, c'est cela qui sauverait Narcisse. Mais Narcisse ne peut s'ouvrir et sortir de soi et les amants, en se fermant sur eux-mêmes, en ne cherchant plus cette perte d'eux-mêmes dans l'autre, deviendraient d'autres Narcisse, ce qui nous renvoie au cercle fatal.

Et Narcisse meurt au bord de la fontaine...

ROGER MUNIER.

TOILE

A l'Inconnue d'alors,

A Michel Raffaelli.

Elle est vêtue de bleu, couleur des sortilèges. Un petit caillou de lumière s'est posé sur son épaule, comme une main fragile.

Elle porte au front l'inguérissable blessure tissée de blanc, que rien ne peut tâcher et qui devient pour elle couronne de neige.

En elle, la tenant courbée pour toujours, est une plainte inlassable.

Sa main exténuée, coulée sur ses genoux, laisse fuir comme une bête une angoisse trop lourde à retenir.

Son temps n'est plus le nôtre. Elle a déjà tout deviné, méticuleusement ; ce qui la rend trop riche, trop haute ; ce qui fait que nous ne savons pas non plus comment lire ce visage ni comment lui répondre.

Pour toute éternité elle écoute. Elle écoute venir du fond des choses une étrange marche, une exacte cadence de signes et de couleurs, tout un long cortège patient et subtil qui fait ce que nous sommes.

Beau piège est son regard, tendu à mi-chemin entre l'invisible et nous. En notre nuit il passe très doucement, décortique l'angoisse et nous l'abandonne comme un charbon précieux.

Alors nous demeurons immobile devant cette femme assise, sachant trop qu'elle nous précède ; stupéfaits.

L'IMPENSABLE

Dans la coulisse persistante de nos deux ombres, de ton orée à mes yeux, de ta voix à ma voix,

il suffirait peut-être d'un pont,

un léger fil d'équilibriste, fait de salive et de sueur, de pas dangereux mis côte à côte, né en un seul tremblement de nuit, à l'heure des oiseaux chassés,

un léger pont d'allure fragile, mais inattaquable, revêtant toutes les apparences de ces fameuses passerelles de givre posées sur les séracs, que nul n'ose jamais franchir,

en un pas sans échos, vertigineux, j'y serais donc seul de toi à moi;

il suffirait peut-être d'une couleur,

certainement le bleu, sachant se mêler aussi étroitement à certains rires cruels, indispensables paraît-il, et qui explosent en plein milieu des nuits blanches, ces rires de masques dont j'ai si peur,

par le seul pouvoir du désir, ce bleu deviendrait chair, ou sable - ce qui revient au même pour toi,

je lui promets ta lumière, ton bruissement, tes longues descentes solitaires dans le silence, ta façon de vaincre les nuits que je visite les mains tendues;

il suffirait peut-être d'un geste,

un geste très simple, dont nul ne se méfierait, pas même toi. Un geste d'insecte habile à promener ses pattes tout autour de son corps,

un geste de plante se hissant sur la brèche pour reconquérir sa victoire sur l'enfouissement;

je ne sais pas nommer ces choses essentielles
que l'on dit impensables
qu'elles restent ce qu'elles sont
au murmure de nos lèvres
je sais seulement qu'il suffit qu'elles existent
en leur lente gravitation pour que
de ton orée à ma voix
de ton cœur à mes yeux
le chemin reste libre.

JEAN-JACQUES VITON.

MIHAIL SADOVEANU

L'année 1960 aura sans doute été, pour les lettres roumaines, une année faste. En effet, après avoir célébré le 80me anniversaire de son plus grand poète vivant, Tudor Arghezi, à quelques mois d'intervalle à peine, une seconde circonstance s'est offerte à la jeune Roumanie de montrer comment elle sait honorer ses écrivains, ses artistes, ses hommes de science, en fêtant cette fois-ci, avec le même éclat et pour le même 80me anniversaire, son plus grand prosateur vivant, Mihail Sadoveanu.

Les *Cahiers du Sud,* qui semblent depuis longtemps déjà s'être assigné, entre bien d'autres buts, celui de se tenir efficacement présents sur toutes les routes et à tous les carrefours où circulent courants et traditions des plus diverses cultures de partout et de toujours, - s'étaient associés, de leur côté, on s'en souvient, à l'hommage rendu, chez lui comme ailleurs, à Tudor Arghezi (1). Ils se devaient donc maintenant de saluer ce deuxième événement de l'actualité littéraire roumaine, et cela d'autant plus qu'au contraire de l'illustre poète, qu'ils révélèrent aux lecteurs français, Mihail Sadoveanu, par d'assez nombreuses traductions antérieures, n'étant guère un inconnu, ce geste, ce rappel aux exigences simplement courtoises du calendrier apparaît comme à la fois nécessaire et naturel.

Mihail Sadoveanu est né le 5 Novembre 1880, à Pascani, petit centre ferroviaire du nord de la Moldavie, d'une branche paternelle originaire de ces montagnes de l'Olténie, où ont également vu le jour Constantin Brancusi et Tudor Arghezi, et d'une mère d'authentique souche moldave. A en croire certains biographes et commentateurs, ce serait du sang de son père qu'il aurait hérité ce fort penchant pour l'épopée et le sublime romantique, qui allait le pousser plus tard à situer dans le passé historique tant de héros et d'aventures (à coup sûr diminués s'ils avaient été conçus à la médiocre échelle du moment), tandis qu'il aurait recueilli de l'ascendance maternelle une autre composante, davantage slave, caractérisée par un amour presque panthéiste de la nature, un goût jamais contrarié de la contemplation grave et sereine, une lancinante

(1) *Cahiers du Sud* N° 356.

tendance à la mélancolie, de brusques nostalgies sans objet, mais dont il subit l'emprise avec une sorte de passivité complaisante et qui le font osciller tour à tour entre de nouvelles aspirations, pareillement vagues, et les inévitables désillusions. Encore au lycée, il commença d'écrire et de publier des brassées de poèmes et de récits ; ses véritables débuts cependant datent de 1904, après qu'il eut achevé ses études et accompli son service militaire, quand il fit paraître quatre volumes se succédant à bref délai : deux romans et deux livres de contes. Lectures préférées, et avouées, à cette époque, les précurseurs roumains exceptés : Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Alphonse Daudet, Dickens, Tourguéniev, Gogol. Il leur ajoutera bientôt Gorki et Maupassant. Depuis, et près de cinquante ans durant, avec une fécondité et une régularité qui tiennent absolument du prodige, il a produit une bonne centaine de volumes - romans, nouvelles, narrations historiques, mémoires et souvenirs, notes de voyage, traductions, sans plus parler des innombrables études littéraires et folkloriques, articles de journal et feuilletons. Quoique le plus clair de son activité, sitôt la cognée mise à l'arbre, fût consacrée à ce travail gigantesque, la générosité de ses sentiments, de même que le courage et la fermeté de ses opinions firent qu'en aucune conjoncture Mihail Sadoveanu ne demeurât indifférent aux convulsions de son temps, douillettement à l'écart de ce qui se préparait dans le monde et secouait déjà son pays. Attitude et comportement qui lui valurent, en 1936, de voir ses livres brûlés sur la place publique par les fascistes du cru, qui devaient sous peu commettre d'autres crimes et précipiter finalement la Roumanie dans la guerre. Pendant la durée de celle-ci et de la dictature, de loin parmi les plus ignobles, de ceux-là, maître Michel, ainsi qu'affectueusement surtout l'appellent les familiers, s'interdit de rien publier. Il accueillit la Libération, le retour à la paix et les profonds changements qui s'ensuivirent dans la structure et la mentalité de la société roumaine, avec une particulière faveur, les considérant comme l'aboutissement logique d'une évolution qu'il avait lui-même souhaitée, sinon prévue, et témoigna de cette adhésion par deux œuvres hautement significatives, *Mitrea Cocor* (1949) et *Nicolas Fer-à-Cheval* (1952), toutes les deux traduites en français, et peut-être plus encore par sa participation résolue à la vie politique et culturelle et par les importantes fonctions officielles qu'il consentit à assumer.

Mihail Sadoveanu, ce doux géant à la figure léonine, à la crinière jadis blonde, aux yeux immuablement bleus, cette force grandiose et contenue de la nature, dont une des non moindres vertus est sa faculté proverbiale de se taire... Mais qui sait se taire aussi massivement, ne sait-il pas, par là-même et dans la même mesure, écouter et regarder ? Et savoir aussi intensément écouter et regarder autour de soi, lorsqu'on possède ce privilège unique de transformer en paroles l'hésitant, le maladroit silence des êtres et des choses, n'est-ce pas d'abord la qualité qu'il faut pour redire à d'autres ce que l'on a entendu et observé, en somme le premier talent du conteur ? La lignée de conteurs, de ceux qui plus ils racontent et plus ils ont à raconter, et dans laquelle Mihail Sadoveanu s'intègre tout naturellement, est - *mutatis mutandis* - plutôt celle des anglo-saxons, de Dickens, déjà nommé, à Kipling, et des russes, de Tourguéniev et Gogol, eux aussi mentionnés, au contemporain Cholokhov. Rapprochement qui tendrait à prouver, par exemple, que maintes lectures de jeunesse, mieux qu'une coïn-

cidence fortuite, qu'une question de caprice ou d'humeur, seraient au fond une rigoureuse affaire de consanguinité, de famille spirituelle dont les membres, bien que disséminés dans le temps et dans l'espace, doivent se rechercher et malgré tout se rejoindre, s'épauler et se compléter, afin de perpétuer, les uns après les autres et chacun à sa façon, cette vénérable et tenace tradition des hommes : raconter une histoire.

Pour essayer d'en donner une idée très schématique, on pourrait en gros diviser l'œuvre immense de Mihail Sadoveanu en trois cycles principaux : les romans et les récits historiques, par lesquels, avec la patiente précision des chroniqueurs, il a ressuscité et glorifié le passé tourmenté de sa Moldavie natale, notamment sous le règne de ces voïvodes, tels Etienne-le-Grand et Jean-le-Terrible (XVI^me^ siècle), qui ont combattu contre la domination turque, menaçant et compromettant l'indépendance de leur patrie chrétienne ; les romans et les récits paysans, où comme nul avant lui, tantôt en réaliste scrupuleux et tantôt en critique d'une sévère lucidité, il a décrit la pitoyable existence de labeur, de misère, d'odieuse aliénation, de révolte, mais aussi d'humble joie et d'opiniâtre espoir des masses campagnardes jusqu'à leur récente émancipation ; enfin, les romans et les récits qui retracent la vie étouffante des petites villes de province, que l'ancien régime avait laissées à l'abandon, vie de grisaille et d'ennui, dont seuls venaient parfois interrompre l'interminable monotonie quelque incident menu - menu parce que vite résorbé - la mort d'une « demoiselle » phtisique et romanesque, la vaine tentative d'évasion d'une autre, la résignation muette et qui fait pourtant jaser d'une vieille fille, l'ivrognerie consciente et voulue d'un homme qui déchoit, la folie recluse d'une femme sans amour.

Il est un autre genre encore qui n'a jamais cessé de solliciter le taciturne Mihail Sadoveanu, passionné chasseur et pêcheur, occupations dans lesquelles son impressionnante faculté de se taire, justement, et d'écouter et de regarder, peut le mieux s'accorder, en de longs et mystérieux tête-à-tête, avec la nature qu'il aime et qui le subjugue - celui des récits de chasse et de pêche. Dans ces récits, que l'on penserait avant tout jetés sur le papier pour son propre plaisir, et avec une plus heureuse aisance peut-être que dans d'autres, l'auteur des merveilleux recueils *Le Pays au-delà du brouillard* et *La Vallée de la Belle,* usant d'une langue éblouissante de fraîcheur et de limpidité, évoque les splendeurs multiples et si typiques du paysage roumain, les montagnes, les forêts, les rivières, la plaine et le delta du Danube, les gens qu'il y rencontre ou ses compagnons de randonnée habituels, ce qui leur arrive à eux-mêmes ou ce qui n'est arrivé ni n'arrivera jamais à personne. La chasse, la pêche, admirables prétextes à glaner des sensations et des images inédites, à frémir d'émotions rares, à rêvasser sans soucis à l'affût derrière un buisson ou paresseusement au bord de l'eau, à se retrouver avec de singuliers et pittoresques spécimens d'humanité, et susciter confidences et souvenirs, et en garder pour les transcrire vantardises, calembredaines et détails vrais. Mais aussi quelles occasions pour exprimer, par le truchement d'une anecdote étrangère ou d'une affabulation appropriée, pour glisser, sciemment ou malgré soi, dans la trame d'une histoire en apparence anodine, quelques-uns de ces éléments obscurs que l'on préférerait ne pas avoir à discerner, que l'on voudrait dissimuler, et qui reviennent s'imposer toujours

plus insistants et qui constituent, en définitive, les dominantes majeures selon lesquelles s'ordonnent la sensibilité, la pensée et la démarche d'un écrivain. En ce qui concerne Mihail Sadoveanu, ces dominantes, du moins pour la partie la plus considérable de son œuvre, celle qui va jusqu'à la dernière guerre, et que d'aucuns, n'ayant pas tout à fait tort, expliqueraient par le contexte politique et social, seraient la hantise de l'échec qui doit infailliblement conclure les meilleures entreprises (de fuite, d'affranchissement, de salut), et, à l'antipode, la robuste croyance en un idéal, inaccessible certes, mais qu'il s'obstine à poursuivre cependant. Et c'est à dessein, visant à illustrer ces deux dispositions tout ensemble contradictoires et complémentaires, un peu négligées par la critique courante et les traducteurs antérieurs, que nous avons choisi les deux récits que l'on va lire, extraits des volumes cités ci-dessus et publiés respectivement en 1926 et 1938 (d'où une assez nette différence d'écriture), récits presque identiques quant à leur argument premier, mais dont les trajectoires sont bien distinctes, détachées et divergentes, et se déroulant l'un et l'autre, comme très souvent chez le tendre et sage Mihail Sadoveanu, là-bas, dans cette contrée aux frontières brumeuses du « mirage trompeur, qui n'est pourtant qu'un reflet des réalités ».

CLAUDE SERNET.

MIHAIL SADOVEANU

DEUX RÉCITS

DANS LES SOLITUDES DU RARAU

Mon ami m'accueillit en souriant sur le pas de la porte et m'invita dans la chambre. La fenêtre était ouverte vers le jardin, où l'on voyait, dans le soleil d'avril, les premiers cerisiers en fleur.

— Je ne suis pas aussi malade que vous pourriez le croire, me dit-il en me fixant avec des yeux vieillis par l'insomnie. Mais je me suis tourné et retourné toute la nuit dans mon lit, comme sur un gril, avec un peu de fièvre et des douleurs dans les jointures. Si je devais m'exprimer comme un chasseur, je plaindrais ces jambes avec lesquelles j'ai battu les bois, ces bras qui tenaient l'arme si fermement. L'heure approche - dont je ne saurais affirmer que je l'attends sans tristesse.

— Mon cher ami, lui ai-je répondu, ne parlons pas de l'ennemie des hommes, par une journée si belle !

— Je ne parle pas de la mort, me répliqua-t-il, en s'asseyant avec précaution dans le fauteuil qui était devant la fenêtre. Je pense trop peu à elle et je sais qu'elle va me surprendre, parce que l'homme cherche des tromperies et qu'il se fait des illusions même dans ce domaine. D'ailleurs, j'ai la conviction qu'elle viendra comme une chasseresse et que je passerai tout d'un coup vers le feuillage pourri des vallées et les eaux du ciel. Ce que je veux dire est beaucoup plus terre à terre, plus humain et plus banal. Je pense à l'heure où je ne pourrai plus satisfaire la seule passion que me soit restée. Avec les années, ce n'est pas difficile à comprendre, mon amour de la chasse est devenu de plus en plus exclusif. Et si mon cœur ne bat même plus pour cela, alors ce sera fini. Quels sens aurait encore l'effort de m'obstiner dans cette étape de la vie ?

J'opposai à son découragement quelques paroles insignifiantes et confuses. Il s'installa plus confortablement dans son fauteuil et rit avec une ombre de méchanceté.

— Vous voulez me consoler ? Je vous en remercie ; et en échange, je vous assure que vous non plus n'échapperez pas à cette catastrophe inévitable. Une nuit, vous resterez les yeux ouverts dans les ténèbres et vous écouterez grincer et crier vos articulations douloureuses. Si vous êtes seul au monde, comme moi, vous n'attendrez personne qui vienne à pas légers mettre sa main sur votre front. Du passé noir qui dort en vous, commenceront à monter les vapeurs empoisonnées du souvenir. Elles prendront la forme des femmes que vous avez aimées et d'aventures qui, maintenant, ont des significations extraordinaires. Les ombres de l'amour vous guetteront avec leurs yeux d'au-delà de la mort. Les aventures précipiteront un moment les accents de votre pauvre cœur. Vous serez seul, avec les fantômes, et vous comprendrez que vous êtes entré dans l'âge des renoncements. C'est pourquoi vous me trouvez aujourd'hui plus attristé que malade et assez disposé à vous faire une confidence que jamais encore n'a entendue l'oreille d'un chasseur. Au demeurant, l'histoire dont je veux vous parler, même aux profanes je ne l'ai pas racontée. Lorsque - rarement - elle resurgissait dans ma conscience, je me dépêchais de la repousser à sa place, parmi les coins obscurs, avec une sorte de sentiment de honte à l'égard de ceux qui auraient pu la découvrir.

C'est une histoire assez ancienne et romantique. Et il semble que je dois vous la confier, - afin qu'elle me survive. J'avais décidé, certain printemps, quand les forêts se mettent à bourgeonner, d'entreprendre une randonnée passablement malaisée à travers la montagne, pour enrichir mes trophées de chasse d'un coq de bruyère. Avez-vous jamais tiré un coq de bruyère ?

— Non, avouai-je avec un peu de gêne.

— Je comprends que vous ne l'avouiez pas volontiers. Un chasseur pense qu'il a l'obligation d'établir des rapports de supériorité entre lui et toutes les bêtes de la terre et, ensuite, de vanter la façon dont il les a détruites. Moi, l'expédition classique vers les coqs de bruyère, je l'ai faite souvent - et parfois j'ai raconté, à qui voulait m'entendre, comment on tire un pareil gibier ; mais l'aventure réelle, ce n'est que vous qui l'entendrez. Du reste, ce n'est pas quelque chose de bien singulier ; elle ne comporte rien d'extraordinaire ni de dramatique ; cette nuit pourtant, elle m'est

apparue à nouveau, et mon cœur a battu violemment, comme l'erminette d'un charpentier invisible.

Je me suis donc cherché un compagnon habile et je suis parti, bien assuré que je reviendrai avec un coq de bruyère. Le tétras n'est pas un oiseau fréquent ; c'est un des plus beaux et des plus grands volatiles de notre continent ; c'est, pour un chasseur, une gloire qui rejaillit sur toute sa vie. Ainsi me parlait et m'endoctrinait ce compagnon avec lequel j'avais pénétré dans la vallée de la Bistritza. C'était un homme posé et qui avait des principes, un étranger d'origine mal définie, un certain Johann Cart, garde forestier diplômé de Vienne. Il était venu dans notre pays très jeune, amené par un membre de la famille G., pour qu'il organise une faisanderie et un parc à cerfs et pour qu'il lui administre les forêts à l'européenne, comme un vrai maître chasseur. Le boyard avait perdu sa fortune et vendit ses terres ainsi qu'était chez nous l'ordre des choses ; mais Johann Cart n'est plus retourné d'où il était venu. Il avait trouvé du travail auprès d'autres boyards et dans d'autres forêts, et ne connaissait pas de pays où il aurait pu être plus heureux. — Moi, me disait-il quand nous nous mettions en route de Brosténi vers l'amont de Bistritza, j'ai longtemps parcouru le monde, mais des contrées aussi riches en gibier comme ici, au pied de ces montagnes, je n'en ai pas souvent rencontrées. A la fin, ayant vu qu'on descendait des vignes un vin si merveilleux et bon marché, je n'ai pas trop balancé d'y faire halte ; car au temps de la vieillesse, il n'y a pas de médicament meilleur que le vin...

Il portait des vêtements tyroliens, verdâtres, de gros brodequins lourds et des bas de laine jusqu'aux genoux. Sur la tête, un petit chapeau orné d'une plume de bécassine. La moustache bien retroussée et raffermie avec du cosmétique et la barbe en côtelettes, soigneusement coupées et arrondies. Le nez pas mal proéminent et rouge adoucissait un peu sa manière de vous regarder, un rien arrogante et orgueilleuse. Il avait tout à fait l'apparence d'un Allemand d'Autriche ; ce qui ne l'empêchait pas de citer lorsqu'il se targuait de son parentage, tantôt quelque Polonais de Cracovie, tantôt quelque Russe de Kiev ; ou bien des Hollandais, et encore des Suisses. Depuis qu'il avait épousé, selon le rite orthodoxe, une paysanne du village de Plotun, il se faisait appeler Ion Cart et s'appliquait avec un évident plaisir à parler de la famille de sa femme. A la fin des fins, je suis moldave, concluait-il en riant, parce que j'aime boire le

vin de Cotnari et que je serai enterré dans le cimetière de l'église où je me suis marié.

— Quant aux coqs de bruyère, monsieur, mieux vaut que je vous le dise franchement, c'est moi leur maître et leur seigneur. Voyez-vous ce fusil que je porte sur le dos ? C'est une arme que je promène depuis bien longtemps et qui m'a été donnée par le vieux G. lui-même, par monsieur Scarlat, et c'est lui en personne qui me l'a mise dans les mains, après qu'il eut tiré le premier faisan de ses forêts. Et moi, vers cette époque-ci, quand les vergers commencent à fleurir dans la plaine, je grimpe jusque là-haut, sur la montagne, et je tire avec elle un coq de bruyère. Je le fais joliment empailler et je le vends aussi cher que je peux à quelque nouveau riche, pour qu'il ait de quoi se vanter. Mais, vous, vous n'êtes pas un de ces parvenus ; vous êtes un boyard vrai, et c'est pourquoi vous venez avec moi là-haut.

— Pour vous dire la vérité, maître Cart, lui répondis-je, je ne peux pas encore me vanter d'avoir chassé un tel oiseau.

— Ça ne fait rien, monsieur ; vous allez pouvoir vous en vanter à partir d'aujourd'hui. Pourvu seulement que vous suiviez mes instructions. C'est ainsi qu'un chasseur apprend d'un autre chasseur. Moi, je vous dis à vous ce que d'autres m'ont dit à moi. Par surcroît, j'ai chassé le coq de bruyère en différentes parties du monde. Pour la toute première fois, j'ai connu ce beau roi des crêtes quand j'étais dans le Caucase, au temps de ma jeunesse. N'en soyez pas étonné, parce que j'ai couru le monde en long et en large. C'est là-bas que des officiers moscovites m'ont enseigné la façon - qui est tout un art - d'approcher les coqs de bruyère. Cet oiseau, quand il perche sans bouger sur la dernière branche d'un arbre, là-haut, solitaire, il a une finesse de sens tellement grande et il est tellement défiant, qu'à peine lui semble-t-il percevoir le frisson d'un mouvement, - aussitôt il tend le cou et déploie les ailes, et il s'évanouit dans les profondeurs des abîmes. Il faut aller le chercher à certains moments précis, par exemple comme nous y allons maintenant, et le guetter au crépuscule, ou encore à l'aube. Et lorsque vous l'aurez entendu appeler et chanter, si vous n'en êtes pas trop éloigné, dirigez-vous vers lui. Et lorsqu'il se sera arrêté de crier, arrêtez-vous aussi, immobile comme un roc. Et quand il criera de nouveau, approchez-vous encore de quelques pas. Parce que cet oiseau, quand il appelle, - il agite les ailes et fait un grand bruit, allonge le cou, ferme les yeux et baisse les petites plumes qui

protègent les trous de ses oreilles, et claque du bec comme s'il frappait une corde tendue par-dessus les gouffres, conviant les gelinottes, de sorte que, pendant les quelques instants que dure son cri, il ne peut plus rien saisir de ce qui se passe autour de lui. C'est alors seulement que vous recommencerez à faire deux-trois pas en sa direction. Ainsi, vous pouvez arriver tout près ; et lorsqu'il aura chanté une autre fois au sommet de son pin, en vous trouvant juste au-dessous, vous le tirerez sans difficulté. Mais que les gelinottes n'aient pas eu le temps d'accourir, car dès qu'elles sont là, elles montent la garde et veillent et le défendent contre tout ennemi. En outre, ces sauvages-là, monsieur, vous pouvez encore les attraper sans trop de peine, quand deux d'entre eux se rencontrent et qu'ils entament une de leurs terribles batailles - cependant que les petites coquines de poulettes regardent d'en haut, des galeries, gloussant d'étonnement et de plaisir...

Devisant ainsi, nous chevauchions sur la rive de la Bistritza, et le montagnard, le propriétaire des chevaux, marchait à pied devant nous sur le sentier, une hache sous le bras gauche. La rivière roulait des eaux bouillonnantes, du fait que durant plusieurs jours d'affilée le soleil des premières semaines du printemps avait chauffé la montagne jusqu'au fond des ravins, et que des dernières neiges descendaient les gradins des pentes, rebondissant et écumant.

A un tournant de la rivière, surgit tout à coup un radeau fait de troncs d'arbre, longs comme des mâts de navire. Il glissait à une allure vertigineuse sur le moutonnement des flots, et deux hommes à l'avant et deux autres à l'arrière, se cramponnant de toutes leurs forces aux perches qu'ils manœuvraient avec une remarquable adresse, le guidaient et le maintenaient dans le fil.

— Ces gens-là sont de vrais fous et ils viennent de Dorna, nous dit le propriétaire des chevaux, en se retournant. A présent que la rivière est en crue, c'est avec le plus grand danger qu'on fait flotter ces vieux troncs de sapin. Ils foncent comme un train... En une seule journée, ils dévalent jusqu'à Piatra.

Majestueux, grandis par le paysage, les montagnards passèrent sur les flots écumeux. Un instant, ils tournèrent vers nous leurs figures et, de la voix, ils nous souhaitèrent le bonjour. Peu après, un autre coude de la rivière les déroba. Et d'un foyer installé au milieu du radeau, la fumée de leur feu continuait à s'élever entre les rives escarpées.

Cette apparition remua mon âme, comme un élé-

ment même de la nature ; et je sentis en moi, avec une haute joie, vibrer la force de ma jeunesse. Le parfum nouveau de la terre et des sapins emplissait ma poitrine. Plusieurs fois, je me suis arrêté et j'ai sauté à bas de mon cheval pour ramasser les fleurs bleues des lilas de montagne. Et c'est grisé par ce début de printemps que j'ai gravi le Rarau, vers les endroits où nous devions nous mettre à l'affût. Nous avons eu à franchir des ruisseaux sortis de leur lit, nous avons escaladé cent petits sentiers tortueux, - et nous avons fait halte enfin, dans la douceur du soir qui tombait, à une grande hutte de branchages. Là, maître Cart et le père Onofreï, le montagnard, ont tout de suite allumé un énorme feu de bois et se sont mis à cuire de grosses boulettes de farine de maïs au fromage de brebis. Nous étions sur une cime, au-dessus de la forêt ; et de mon hamac, fouetté par l'ardeur des flammes, je regardais le ciel éclaboussé d'étoiles et j'essayais de donner un sens à la voix de l'immensité et de la solitude. Mais les chevaux étaient tout près, grignotant leur avoine ; mes compagnons ne cessaient d'échanger des paroles basses, et dans le feu craquaient la résine et les branches de sapins qu'ils jetaient à pleins bras. A peine avais-je encore conscience de l'étendue sans bornes de la montagne et de la forêt, bruissant sous le ciel et les étoiles, et je fermais à moitié les yeux, heureux comme de quelque chose qui n'appartenait qu'à moi seul.

— Monsieur, me souffla le garde forestier à l'oreille, la lune vient de se lever ; il faut que nous allions maintenant prendre la place que je connais.

Je sursautai de mon bref sommeil et, d'un bond, je fus debout, le fusil à la main. Du côté de l'orient, un quart de lune naissait du brouillard léger. Les chevaux se tenaient tranquilles et le montagnard dormait enroulé dans son sarrau, près du feu qui s'éteignait. Comme je marchais derrière Johann Cart, la forêt me semblait tout autre, silencieuse et attendant poindre le jour. Silencieuse et accablée d'un pesant mystère. Ce n'est que bien plus tard, quand nous nous sommes arrêtés, que j'ai compris que ce pesant mystère était la solitude figée et déserte. Et mon cœur se mit à battre d'une façon inaccoutumée lorsqu'autour de moi l'immobilité se fit si totale, que mon ouïe aiguisée pouvait percevoir, dans les ravins les plus éloignés, le murmure étouffé des ruisseaux du printemps.

J'attendais adossé à un mélèze, en bordure d'une clairière. Mon compagnon était resté à un autre bout. Et le ciel, au-dessus, commençait à pâlir. Il avait la

couleur des anémones et du lilas que j'avais cueillis la veille. Dans les vallées, s'étirait un brouillard que la lune éclairait faiblement. A travers cette ombre qui annonçait l'aube, j'apercevais à vingt pas devant moi un vieil if à la cime oblique et tordue. Et tandis que je le surveillais dans l'espoir d'y surprendre l'arrivée des rôdeurs sauvages, j'entendis à une grande distance, du côté des torrents qui gargouillaient, une brusque rumeur étrange, une sorte de long hoquet des solitudes. Je frissonnai. J'entendis encore une fois l'appel, comme un mugissement assourdi de la forêt et de la montagne. Puis, s'appesantirent de nouveau sur moi le silence et l'immobilité.

Et soudain, l'arrivée étonnante se produisit. Un vol ample et lourd s'abattit du ciel - et un oiseau, qui me parut énorme, recouvrit la cime tordue de l'if. Il était à la fois gigantesque et vague, et mon cœur se mit à bondir effrayé dans ma poitrine. Je savais bien cependant que ce devait être le coq de bruyère, pour lequel j'étais venu, et je serrai convulsivement mon fusil, me gardant de faire le moindre mouvement. Il me sembla que j'attendais depuis longtemps, mais au fond je n'attendis que l'espace d'un clin d'œil. L'oiseau remua sur la branche oblique ; il se balança d'arrière en avant, comme s'il adressait une prière à la lune et au brouillard ; il grandit tout à coup, hérissant les plumes et déployant largement les ailes ; et un son fantastique, en même temps claquement et pincement de corde, puis stridence de crécelle, retentit dans le silence de la forêt. Je m'étais attendu à une explosion : c'était un appel mystérieux, ainsi que doit être un appel de l'amour.

J'étais abascurdi. Et même aujourd'hui, je ne comprends pas pourquoi j'ai eu la certitude immédiate et entière qu'à mes oreilles avait résonné le nom du printemps. Tout mon être tressaillit si brutalement, que je perdis le contact avec la réalité. J'avais oublié que je tenais un fusil dans les mains. Encore quelques moments - et plus haut que l'appel ici retombé mais continuant à se répercuter dans les gouffres, tournoya le vol des gelinottes. Elles se blottirent au pied de l'if, au-dessous de leur seigneur, silencieuses et foudroyées d'amour. L'aurore blanchissait peu à peu, et les premières lueurs du jour éclairaient là-haut l'oiseau-merveille, qui faisait la roue et dressait en couronne les plumes de sa tête. Je pouvais tirer, et sur lui et sur ses compagnes à terre ; et je n'ai pas tiré. J'ai fait un mouvement, et ils sont repartis aussitôt, vers le ciel ou vers les solitudes du Rarau. Je restai de nouveau avec le silence, et je n'entendais plus que les torrents

du printemps dégringoler dans les précipices lointains.

J'éprouvai une grande honte, lorsque j'eus retrouvé mes compagnons, - bien que je fisse des efforts pour essayer de me consoler avec toutes sortes d'explications et de justifications. Et cette défaite dans ma vie de chasseur, je ne l'ai avouée à personne jusqu'aujourd'hui. C'est vous qui l'entendez le premier, parce que je l'ai vécue une seconde fois cette nuit, à une heure de souffrance, quand s'étaient réveillés en moi les fantômes du passé.

LE PARADIS

Dans la montagne, à cette altitude où nous allions chercher des coqs de bruyère, la sève du printemps n'était pas encore partie, bien que l'on fût au début du mois de mai. Des traces de neige persistaient au pied de sapins et des glaçons autour des mares et des flaques d'eau. Les buissons et les arbustes semblaient morts dans l'ombre des mélèzes, le soleil nouveau n'ayant pas encore fait éclater leurs bourgeons. Au passage, les ronces essayaient de nous accrocher, avec leurs griffes que l'on aurait dit vivantes.

Après avoir gravi un bon moment la pente du ravin, c'est en traversant le fossé d'un bief à sec que nous sommes entrés dans la vieille forêt, à Cioaca Jinarilor. A peine pressentait-on à l'orient le jour qui se levait ; sa faible lueur se reflétait dans le lambeau de brouillard qui traînait au-dessus du bief le long duquel nous avions monté en silence, vers les sommets, moi et mes deux compagnons. Dès que nous fûmes dans la sapinière, la nuit retomba ; un peu plus loin, nous vîmes des clairières scintiller, toujours couvertes des neiges de l'hiver.

Nous avons éteint nos lanternes ; puis, nous nous sommes arrêtés pour écouter. Les profondeurs de la montagne se taisaient. Il n'y avait pas le moindre souffle de vent. Au-delà des lourdes branches entrecroisées de la sapinière immobile, dans le ciel très haut, on voyait briller le vif-argent de quelques étoiles.

Mes compagnons étaient, l'un monsieur Pavel et l'autre le père Toma. L'ingénieur Pavel, avec sa douceur et son calme habituels, guidait notre petite colonne par des sentiers qu'il connaissait depuis longtemps, nous faisant ci et là des signes mystérieux. Le père Toma Orasanu marchait derrière moi ; il paraissait tout à fait étranger à notre expédition, plongé dans des pensées aussi impénétrables que la pierre.

Ce fut lui cependant qui s'arrêta le premier. J'ai senti qu'il se tenait attentif sur le sentier.

Je ralentis à mon tour. Monsieur Pavel s'était mis également à écouter. A son attitude, j'ai compris qu'il entendait quelque chose. Pour lui et pour le père Toma, la forêt n'était plus endormie. Elle s'était réveillée en même temps qu'avait lui l'éclair de l'aube. Je concentrai donc toute mon attention sur ce lointain trouble et inconnu, vallées et précipices, où durait encore l'obscurité de la nuit finissante. Monsieur Pavel s'approcha de moi et porta sa main droite jusqu'à la hauteur des sourcils. Il me parut que j'entendais moi aussi quelque chose, quelque chose de confus. Plutôt, je n'entendais rien. Sûr que je n'entendais rien.

— Vous entendez ?

— J'entends, chuchotai-je, le cœur battant.

Nous avons repris notre ascension, contournant les amas de neige et sautant à larges enjambées pardessus les troncs morts et les branches pourrissantes.

Nous avons marché longtemps. Mes compagnons s'arrêtèrent de nouveau. De là où il était, en arrière, le père Toma tendit le cou vers moi et pointa un index vigilant, d'abord en direction de notre marche, ensuite indiquant je ne sais quoi, sur le côté droit du sentier. Devant nous, se profilait la crête d'un monticule ; vers la droite, se creusait un ravin.

Je lui répondis, en secouant la tête, que je ne saisissais pas. Il mit deux doigts écartés, comme une paire de cornes, près de son nez.

— Deux ! murmura-t-il imperceptiblement, sans desserrer les lèvres.

— Deux coqs ?

Il opina du chef.

Monsieur Pavel, quant à lui, montrait trois doigts de sa main droite.

Ainsi, j'étais en plein dans la fameuse Cioaca Jinarilor, et les coqs de bruyère avaient déjà commencé à s'annoncer. Mais mon oreille n'était pas encore accordée au silence des profondeurs et à leurs sons. Car ces sons bizarres accroissent le silence au lieu de l'effrayer. Tout à coup, comme si un contact radio-électrique venait de s'établir, le monticule et le ravin se mirent à vibrer pour moi aussi. C'était un son auquel je ne m'attendais pas ; quelque chose d'absolument inaccoutumé, jailli d'une contrée secrète des notes musicales. C'était à la fois comme un pincement de corde et comme un claquement sec. Cela se produisait dans le voisinage immédiat - tandis que

moi, je cherchais cette émission à une très grande distance.

J'étais surpris et vaguement effaré.

Ce n'était pas la première fois ; j'avais déjà grimpé, d'autres printemps, en quête de ce glorieux *tetrao urogallus* de la montagne, et pourtant, dès que je l'approchais, la surprise et l'émerveillement anciens s'emparaient derechef de moi. Aussitôt après le claquement débité avec une discrétion prudente, je me prenais à frémir en entendant la seconde strophe, lorsque le chanteur affûte comme sur une sorte de meule de rémouleur son étrange appel d'amour. Pendant ce bref instant du double appel, le tétras adopte une position déclamatoire, pareille à celle d'un orateur, déployant sa queue en éventail et allongeant le cou, les plumes hérissées. Quand il commence d'émettre ce sifflement de lame sur la meule, ses yeux ourlés de rouge se ferment d'extase et ses oreilles se bouchent. Il sombre alors dans les délices trompeuses des préliminaires de l'amour.

Ceci dit, non loin de l'endroit où nous étions, sur les branches les plus hautes des sapins, les coqs de bruyère chantaient et se provoquaient. Avec l'aube, les gelinottes accourent et se perchent à proximité du mâle ou bien se blottissent quelque part en bas, au pied des arbres. C'est le moment que les coqs choisissent pour descendre ; parfois, ils se rencontrent en de spectaculaires duels sanglants. Comme les hommes, eux aussi sont régis par le même dieu malin.

Les chasseurs sont tenus de hâter leurs manœuvres d'approche et d'arriver en-dessous de l'oiseau chantant avant la fin de la nuit. Lorsqu'entre le ciel et la terre il ne reste plus qu'un semblant de fumée, il faut être là et découvrir le chanteur caché dans l'épaisseur des dernières branches d'un sapin. Si l'on tarde et que les gelinottes soient déjà sur place, elles lancent promptement le signal du danger et, à grands coups d'ailes, toute la noce s'en va ailleurs très loin, changer d'aire.

Pour parvenir au sapin, sous le chant, nous devons écouter soigneusement la première strophe. Quand elle finit, et que s'ébauche le sifflement, nous devons avancer brusquement de trois ou quatre pas, comme dans une sorte de danse. Cette progression précipitée, pleine de risques et soudain interrompue en une position de hasard, souvent aussi absurde que celle d'un modèle de sculpteur, se poursuit sur un rythme irrégulier car, si l'on a heurté une branche morte ou si la chaussure a écrasé un morceau de glace, le chanteur, paraît-il, ne laisse pas de se rendre compte de

ce qui se trame autour de lui. Et il se tait, attendant. Il se tait, pour pouvoir lui-même entendre et voir. Tant qu'il se tait, qu'il est sur le qui-vive et qu'il s'inquiète, moi je demeure dans la position ridicule du modèle, un bras au niveau de la tempe et une jambe en l'air. Je ne peux ni avancer ni reculer. A peine si je respire. Monsieur Pavel et le père Toma me surveillent avec sévérité, appréhendant la catastrophe.

J'ai gardé mon équilibre et aucune catastrophe n'est arrivée. Le coq reprend dès le début toute la première strophe ; mais rusé et méfiant, il ne l'achève pas. Il la brise au milieu et se remet à épier. Moi, je continue à ne pas bouger, une jambe en l'air et le bras tordu. Devant et derrière moi, mes compagnons se sont identifiés aux sapins et aux rochers. Ils devraient peut-être sourire de ma posture ; mais non, ils ne sourient pas. Ils devraient peut-être avoir un peu de compassion pour moi ; mais ce sentiment leur est tout à fait étranger. Ils attendent, raides et tendus, que le coq recommence.

Il a recommencé. Je souffle. J'avance en dansant.

Ainsi, nous atteignons le sapin. Le jour ne s'est pas encore levé. Le père Toma est resté en arrière, sans mouvement. C'est Monsieur Pavel que me guide. Et quand nous avons atteint le sapin, je dois trouver sur quelle branche exactement mon chanteur s'est perché. Et après l'avoir trouvée, je dois aussi voir le tétras. Je dois le distinguer des branches, des pignons de l'année précédente et des bourgeons nouveaux. Lorsqu'il fait la roue des dix-huit plumes de sa queue et qu'il gonfle le cou, il remue et se trémousse ; je l'aperçois tel une ombre vague. L'instant suivant, il change légèrement de place, et je dois recommencer à le chercher.

Le coup parti, faisant retentir longuement la vallée voisine d'abord, puis les autres vallées, et se perdant de plus en plus assourdi et lointain, nous écoutons l'oiseau gigantesque dégringoler, comme des marches, les onduleuses branches du sapin. Ayant touché le sol, il bat plusieurs fois des ailes et il s'affaisse. Nous continuons à nous tenir immobiles, pour ne pas troubler les deux autres, qui sont dans les environs. Ils n'ont pas bougé sur la cime de leurs sapins. La détonation d'un fusil les impressionne moins qu'un chuchotement ou que le craquement d'une branche morte. On n'entend ni chuchotement ni craquement de branche morte. Pourtant, quelque chose d'insolite vient de se passer dans les parages - et eux se taisent toujours. En été parfois, la forêt se met à bruire, les arbres se courbent violemment ; un

éclair déchire les nuages bas et la foudre éclate. C'est ainsi qu'est apparue cette détonation, bien qu'au-dessus de la forêt il n'y eût aucun nuage menaçant et qu'un matin tranquille et net illuminât ses profondeurs.

Les deux autres coqs tâchent de sentir un moment dans leurs plumes l'humidité qui accompagne les crépitantes décharges des nuages et attendent que la tempête se déchaîne et fonde sur la sapinière. Leur perplexité et la mémoire des générations accumulée dans l'instinct les fait à la fin prendre le meilleur parti. Je les entends s'élever des sapins où ils étaient juchés, et filer, dans un puissant fracas d'ailes, vers d'autres horizons plus calmes.

— Voilà qui est parfait, me glisse à l'oreille Monsieur Pavel ; il est bien qu'ils s'en aillent, pour qu'ils ne nous voient pas et ne puissent nous reconnaître. De cette façon, un jour ou l'autre, ils reviendront au même endroit.

La lumière a envahi la forêt entière. Mes compagnons, chasseurs expérimentés, jugent opportun de nous retirer. On pourrait penser qu'après avoir remporté une victoire, un tel retour devrait s'effectuer sans précautions, avec force piétinements et cris.

Mais non. Notre départ doit laisser à la forêt la même paix dans laquelle, avec ses bêtes, elle vit depuis des siècles. Nous y avions pénétré comme pour percevoir un droit. Nous nous en retirons discrètement, sans rien troubler.

En redescendant, nous nous sommes arrêtés dans une clairière entourée de bouleaux à la ramure fine. Le père Toma, qui cette fois-ci marchait devant, me fit un signe. Il s'était baissé et examinait avec soin les alentours immédiats. Rassuré, considérant que tout y est en bon ordre, il nous appelle du doigt. Nous nous mettons à quatre pattes et nous rampons vers lui, la tête un peu levée, pour avoir sous les yeux ce qui se passe à la racine des bouleaux.

Les longues branches délicates avaient reçu en elles la première vague de sève, qui les a subtilement colorées. Frappées par les rayons du soleil, leur couleur dorée augmente la lumière qui noie la clairière. Au milieu, un coq de bruyère fait la roue. Trois gelinottes s'y tiennent attentives. Elles guettent et veillent sur lui. Car une autre force, plus impérieuse, a remplacé en son être l'instinct de conservation. La flamme du printemps le travaille, le pousse à déployer son plumage, à se démener de manière à faire scintiller sa poitrine métallique. Il y a en lui une joie qui le soulève et l'oblige à bondir de temps à autre, en des

bonds absolument insensés. Il semble faire des pitreries. Mais il ne fait aucune pitrerie. Le comique est un vice des hommes ; les bêtes, dans leurs actes, ne mettent que du sérieux.

Monsieur Pavel me touche doucement du coude. Je tourne les yeux vers lui et je comprends qu'il attire mon attention sur un autre coin de la clairière, un peu plus loin et plus bas. Le deuxième coq s'y trouve et il se livre aux mêmes cabrioles, en apparence ineptes. Ces deux amoureux se provoquent. Leur cartel se règlera dans la lumière splendide de cette matinée de mai.

Avec d'infinies précautions, nous nous retirons sans être sentis. Nous dévalons dans un ravin, puis dans un autre. Enfin, nous nous arrêtons près du bief à sec, par lequel nous avions grimpé la pente. Là, nous faisons halte. La forêt sombre est demeurée toute d'un seul côté ; et c'est de ce côté qu'elle s'étend sur des distances incommensurables, avec tous ses antres et ses replis que l'homme n'a jamais pu explorer entièrement.

Nous nous chauffons à la tiédeur blonde du soleil. Mes compagnons ont allumé des cigarettes. Nous osons parler.

— Le père Toma voudrait nous raconter une histoire, dit Monsieur Pavel en souriant.

— Je ne le crois pas, répond le garde-chasse.

— Mais si, lui rétorque Monsieur Pavel avec conviction. J'ai bien vu comment vous regardiez les coqs.

— Et comment donc les regardais-je ? Si vous voulez savoir, je les regardais, messieurs, comme une des beautés de la forêt.

— C'est vrai, mais vous connaissez aussi une histoire.

— Peut-être, consentit le garde-chasse, mais c'est une histoire d'il y a bien longtemps. Si monsieur désire la connaître (« monsieur », c'est moi), s'il veut l'écouter, alors je dois commencer par dire que moi-même je la tiens d'un oncle à moi, qui s'appelait Ignat Barbe-Large.

Ce fut là, près du ruisseau, à côté du bief à sec et du coq de bruyère tué, qui brillait au soleil de toutes ses plumes, que le père Toma Orasanu m'a fait connaître la plus merveilleuse histoire que j'aie entendue dans ces montagnes qui flanquent la Vallée de la Belle. Ce ne fut pas une histoire longue, ni riche en péripéties. Simplement une aventure d'autrefois, arrivée à ce vieil oncle, sur la tombe de qui il avait beaucoup neigé depuis.

Donc, ce vieil oncle, nous fut-il dit, aurait été, il y avait de cela des dizaines et des dizaines d'années, lui aussi garde-chasse dans ces mêmes lieux, au service d'un maître puissant, un des grands seigneurs de ce monde. Monsieur Pavel était d'avis que ce grand seigneur ne pouvait être que le comte Samuel Téléki, chasseur célèbre un demi-siècle auparavant. Mais le père Toma ne se souvenait plus de son nom. Il se rappelait seulement l'oncle très âgé qui lui avait raconté l'histoire, pendant l'un de ces hivers interminables de la montagne, quand tombé en vieillesse et perclus de rhumatismes, il ne pouvait plus marcher.

Et ce vénérable et tout rouillé Ignat Barbe-Large, regardant le feu de l'âtre et crachant de temps en temps sur la braise ardente, a raconté qu'ici, dans cette montagne, au-delà du lieu-dit Cioaca Jinarilor, il y aurait un chemin, un passage inconnu aux autres gardes-chasse et chasseurs. Lui, un jour quand il était jeune, avait découvert par hasard le passage et s'était retrouvé tout à coup dans une solitude effrayante. Il y avait là-bas une lumière qui coulait d'en-haut, sans que l'on vît nulle part le soleil. Partout ailleurs dans la montagne, les bourgeons n'étaient pas encore éclos ; mais là-bas, dans cette lumière douce, les bourgeons de tous les bouleaux et des buissons et des ronces étaient ouverts ; de sorte que la moindre chose concourait pour former une clairière infiniment chaude et paisible. Des biches étaient sorties à la lisière et paissaient. Quant aux coqs de bruyère, ils voletaient bruyamment dans l'ombre du fond et venaient se percher ou se poser parterre, comme pour se faire admirer, les plumes et la queue dressées et pleins de superbe. Il y en avait tellement, que le vieux fut stupéfait et qu'il voulut les compter ; mais en dépit de ses efforts, il ne le put pas. Ebahi de ce qu'il voyait, le bonhomme se retira sur la pointe des pieds et atteignit à des gouffres étranges, qu'il n'avait encore jamais remarqués, et à la fin au ruisseau de Curpat. Il est rentré à la maison, a réfléchi trois jours et trois nuits, et a envoyé faire dire à son maître ce qu'il avait vu là-bas. Ensuite de quoi, le seigneur n'a pas tardé à arriver, pour connaître lui aussi cet endroit extraordinaire. Et ce fut une grande honte pour le garde-chasse que de ne pas pouvoir retrouver le passage mystérieux. Il a cherché ici et là et partout, et il s'y est pris neuf fois, mais de passage, nulle part. Il a recommencé, depuis, chaque année, au printemps, jusqu'à ce que la vieillesse et les rhumatismes l'eussent cloué près de son âtre, mais il n'est jamais plus retombé sur cette trouée secrète.

Vers ce site enchanté, sur l'autre rive, depuis très longtemps, depuis sa jeunesse, s'est efforcé de parvenir, à son tour, ce père Toma, notre compagnon. Jusqu'à présent, il n'a pas réussi à passer ; mais un jour, il ne sait pas quand, il est certain de découvrir le sentier qu'il faut, le bon sentier.

— Il y a quelque part, au-delà de la Cioaca Jinarilor, un paradis des coqs de bruyère, a murmuré le garde-chasse, en achevant son histoire, et il est resté songeur, les yeux au loin.

— Vous pensez que cela existe ? lui a demandé Monsieur Pavel, avec son sourire bienveillant.

— C'est tout à fait hors de doute, et je suis sûr de trouver un jour le bon sentier, a soupiré le père Toma. Il se pourrait cependant que je meure et que je n'arrive pas à y passer ; c'est selon la volonté de Dieu.

Il a regardé fixement vers la forêt ; elle s'étendait autant que ce monde où nous étions, jusqu'au soleil et jusqu'au léger brouillard rose de l'horizon lointain.

MIHAIL SADOVEANU.

(Traduction de CLAUDE SERNET)

ERNST MEISTER

*POÈMES**

SEPT VERS

L'aveugle gouverne
un bateau
gravissant une montagne de diamant;
et l'équipage silencieux
débarque :
Où est-il, celui
qui a bu la mer ?

OMBRE

Toi, mon ombre, toi
rien de moi-même,
connais-tu le gardien
informe, se cachant
dans le rayon de la fontaine ?

Si toi, ombre, tu
cueillais des ombres
de roses, qui
te punirait ?
Celui-là
dans le rayon de la fontaine ?

(*) Ces poèmes sont extraits d'un volume *Les yeux les barques*, à paraître prochainement aux Editions André Silvaire (Paris).

LE MORT

Gisant au milieu des champs
là-bas, guère loin au sud,
(voilà le but, la
véritable moisson) :
Un être mort répète le silence
du fruit et de l'obscurité du soleil.

Voilà donc le but, la
véritable moisson : que
sur un tel sommeil
le néant et le néant
s'accordent
sur la vérité
des images peintes
ou bien (puisque
je mens avec franchise)
que des joues calcaires
râpent entre elles
les pommes verdâtres de la mort.

L'AUTRE NUIT

Je vois,
quoique endormi ;
toi aveugle, suis-je ton dormeur ?

Nous
ne sommes pas les tranchants
de deux faux en mal d'amour,
les serpents non plus
qui se cherchent en s'étreignant.

Moi, mot ténébreux
et toi, plus sombre encore,
effarant
celui qui dort.

DES YEUX SOUS LES PAUPIERES

Elles sont, les Sybilles,
mortes - toi aussi
tu l'as dit - mais
n'en vois-je pas
une, la Voyante, n'est-ce pas
la solitaire qui sait
comment voient les yeux
même verrouillés
par le sommeil ?

Moi non, moi je ne veux pas
savoir comment sont
les yeux sous les paupières,
je ne dois, je ne veux pas
poser mon regard sur ces choses -
qui
que suis-je pour cela ?

Raconte -
parle des yeux sous les paupières,
dis qu'ils sont clairs dans l'obscur,
sondant les eaux de la vie.

Lance une lune au ciel,
dis : Noire
soit la lune et qu'elle gouverne
les deux barques.

Dis : Lune splendide
sondant les eaux de la mort.
Dis : C'est ta lune,
Sybille,
que tu es en train de vivre, je le sais,
les yeux grands ouverts
dans la nuit infatigable.

Ajoute ceci : Lune invisible,
fille de la prophétie, qui t'éloignes
sans que puisse te rattraper
la flèche dans laquelle
habite le bourdonnant sommeil,

le sommeil sur les eaux de la mort,
là où reposent les deux barques
dans la nuit infatigable...

ERNST MEISTER.

(Traduction de Flora Klee-Palyi et Louis Guillaume)

JEAN MALRIEU

VISAGE DE GERALD NEVEU

Il y aura un an, le 29 février, que le poète Gérald Neveu est mort.

Ceux qui l'ont approché et aimé espéraient qu'il durerait longtemps. Mais les êtres comme lui s'usent vite. Il a été arraché à notre amitié pour s'avancer, désormais seul, à la rencontre de sa nuit, porteur de ses poèmes, comme du rameau d'or.

Nous ne sommes pas habitués à son absence. Dans l'air « décimé » des fins de jour

les morts ont des taureaux de givre
sous leurs ventres
les morts s'habillent en rêvant...

et le cœur et l'oreille sont alertés quand ils croient reconnaître sa silhouette dans la foule, entendre traîner son pas sur le trottoir.

Ceux qui ne l'ont pas connu s'étonneront de la place que nous lui accordons et attribueront cet hommage aux prestiges dont l'amitié entoure la mort, mais notre joie aura été, de son vivant, de lui avoir réservé celle qui lui revenait de droit, parmi nous : la meilleure.

Car nous jugeons un poète à sa présence, à son exemple. Gérald Neveu n'a jamais publié que quelques poèmes dans des revues (et les *Cahiers du Sud* publièrent ses premiers), mais de son œuvre inédite, dispersée, inachevée s'élève une voix qui compte parmi les plus belles. Je sais, les louanges excessives sont dangereuses. Pourtant Gérald Neveu qui ne fut ni Desnos, ni Nerval, ni Hölderlin les vaut bien, et ce n'est point là paraphrase d'un texte célèbre, mais bien une évidence, car ses poèmes sont aussi des pages arrachées au même éphéméride de l'amour et de l'enfer.

Je pense à cette phrase que citaient les surréalistes : « Ce que sur la vie, la terre est atroce ». Les sonnets des chimères sont écrits, Aurélia est perdue, Diotima est morte. Neveu a porté dans son cœur et dans sa chair les mêmes morsures de la bête insoumise de l'amour.

Nous ne jugeons pas un poète à sa façon de transcender sa peine, son désespoir, mais à son courage, à son exemple. Il est fait depuis longtemps justice de ce qui veut montrer que les chants désespérés sont les plus beaux. La vie et l'œuvre de Gérald sont justement à l'opposé.

Il ne s'est pas complu dans cette désespérance, lui qui ne voulut jamais que vivre, mais que la société impitoyablement rejeta. Il ne lui a pas été donné de s'épanouir.

Dans celle qui l'eût reconnu, qui l'eût aidé - il en fallait si peu - il eût pu élargir sa mesure. Mais peu lui fut épargné. Il vécut pauvre, tomba malade, perdit même son gagne-pain, et après la disparition de sa famille, il se trouva une petite aube aigrelette de printemps qui, en présence « des forces de l'ordre », vit la dispersion de ses quelques meubles sur le trottoir. Aussi refusons à quiconque, amateur de faux pittoresque, d'imaginer sur fond de vieux port, de bistrots enfumés, de chants flamenco et de verres d'alcool, une bohème maudite comme en aimeraient les bonnes consciences. Les aubes navrantes, on les connaît. On les paye, on sait pourquoi on les paye. Gérald Neveu portait un message que personne ne savait entendre : celui de l'amour, de l'équité. C'est à ceux-là justement qu'il s'adressait, et que l'on ne se trompe pas sur cette faim qui l'habite.

« ... Personne ne verra grimacer mon visage, personne ne saura que j'ai faim. On dira me voyant au restaurant ou devant une pile d'oiseaux, on dira : c'est un copain, il m'a prêté sa brosse à dents... Ceux-là qui ouvraient de grandes bouches pour rire pâliront et souffriront. Ils ne sauront pas encore ce qu'est la faim. Non. Ils diront : « Peut-être a-t-il faim ?... » Alors dans les familles, en se serrant un peu au coin du feu, on dira : « Il faudrait crier pour l'effrayer, ou mettre des jattes de lait devant les portes pour l'apaiser... ».

A trente ans d'intervalle, voici qu'il rejoint l'ombre toujours inassouvie de celui qui porta les mêmes couleurs de pureté et de ferveur : celle d'André Gaillard.

On ne pourrait les confondre bien qu'elles hantent le même décor de la ville - chacune appartient à sa génération - mais elles rôdent autour des mêmes

flammes. Marqués tous deux du signe, ce sont des êtres pareils qui assurent la continuité de la poésie.

Il s'agit ici de ceux qui vivent en poésie, qui vivifient, de ceux qui, dans leur chair, leurs actes, leurs paroles répondent de la vie, des actes, des paroles de tous. Les mots d'ordre de Marx et de Rimbaud ne sauraient se séparer : changer la vie, transformer le monde.

Que de fois ne lui avons-nous pas entendu formuler ce théorème de la force : « L'amour existe et parce qu'il existe je le trouverai ». Il était au service de l'âge d'or, donc de l'homme, et en endura la peine.

« Le monde meilleur, c'est sur terre que nous devons le concevoir, et c'est sur cette terre que nous devons nous efforcer de le bâtir. Pas de résignation, même dans la douleur individuelle. La vie, les autres sont là... Je vous ferai découvrir la merveille qu'est la vie... ».

Ailleurs, il expliquait comment la vie et la poésie se confondent.

« On peut faire un poème avec un bout de bois ou un dé à coudre (voir enfants) on peut aussi (et surtout) employer un langage « agi », faire de son comportement un poème, en l'harmonisant avec le comportement des autres. On peut et il faut faire de la vie un poème, mais là, la difficulté est si grande qu'un seul individu n'y peut suffire. Seule sa collaboration avec les hommes le permet. La vie est un grand poème et plus l'expérience humaine s'enrichit, plus le poème est beau... La poésie, c'est sortir de soi et y faire entrer les autres ».

Qu'importe le nom des femmes qu'il aima ! Sous plusieurs noms, qu'elles soient Mona, Mila, Carbonisante... elles ont le visage de cette réalité qu'il voulait vivifier, qu'il voulait révéler à elle-même... Es-tu autre que ce que je crois, leur disait-il et pourtant il connaissait le chemin de la fidélité. « Patience et douleur » qui n'étaient pas des mots. Qu'opposaient-elles à cet amour « patient et sans faille, cette passion sans cesse approfondie, taillée en pleine chair » ? - C'est dans cette poursuite qu'il s'essouffla, se détruisit, sans jamais renoncer. Car on vit de l'amour et on en meurt aussi.

Avec quelle lucidité, il s'analysait lui-même.

« Il suffit que je mette le doigt sur un problème concret pour qu'aussitôt tout soit brouillé... Si j'ai pu quelques temps faire illusion (me faire illusion) c'est que l'espoir vivait en moi à cette époque. Et c'est par pure impulsion que j'ai pu agir un moment, mais le squelette n'y était pas, le squelette de toute action, donc de toute pensée. C'est-à-dire la connaissance quotidienne du réel. C'est ainsi que je supporte les conséquences de ce manque. C'est ainsi qu'en dépit de l'amour, de l'humanité et de chaque être en

particulier que je ressens avec violence (cette violence qui fut le foyer de mon expansion momentanée), c'est ainsi que je demeure en l'air, sans cette racine introuvable pour moi : l'amour tout court. L'amour d'une femme, l'amour physique, la chair de tout autre amour. Cela peut paraître ridicule ; toute tare apparaît comme une bévue dérisoire, simple à corriger... Je n'appelle pas au secours, je n'appelle plus au secours. Il faudrait revenir en arrière, dans le temps, prendre ma cervelle enfantine et lui apprendre pour la première fois *l'alphabet...*

« Ne le voyez-vous pas ce cancer qui me détruit, ce manque, ce vide terriblement concret en ce qui me concerne ? Le développement d'un individu ne peut se passer de cet appui fondamental : l'exercice de la tendresse... ».

Il avait tous les dons et possédait un savoir remarquable. Il dessinait. Il était musicien (et qu'ici je rende hommage à la mémoire de sa tante Berthe Bonnaud, qui l'éleva : pianiste de grand talent et femme au cœur admirable). Il savait être gai, exubérant, persuasif. Il était grave et triste. Désarmé. Fidèle, il était l'Ami. Il avait au cœur la blessure qui ne se ferme pas.

Il règne ici
sur l'eau desséchée
une grande faille
une faille quotidienne
tout au bout d'une voix qui chante soprano
« malgré tout »...

Il savait aussi qu'un jour se disperseraient les ombres.

...Devant le miroir brisé
une femme s'éveillera.
Mais à l'apparition de l'aube
un geste-éclat prendra maîtrise
L'amour dira son nom
qui ne se fie plus au destin.

Il ne demanda que la vie.

« La douceur est l'apanage de la vie, non de la mort. La mort est froide, dure, laide et si quelquefois la mort ressemble à la vie, c'est à cause de ceux qui flattent la mort et c'est à nous de corriger cela, d'interdire ce sacrilège... ».

...Ma rue imite ton sourire.
Ma rue a des sœurs innombrables.
J'y vois des hommes qui sont frères
la défendre jusqu'à la mort.
Et je vais parmi eux
faire comme eux...

Le dernier jour, au bord de quelle extrême fatigue, il dressa son dernier bilan.

Plus de cheveux, plus de dents, plus d'argent,
Plus de femme, plus d'appartement, plus de temps,
Plus de feu, plus de signature.

Il y avait à la suite, la dernière date, la dernière empreinte du temps.

Que Reverdy place la grandeur de l'homme dans sa faille, dans son échec, nous ne pouvons y souscrire que dans l'optique de celui qui se retira à Solesmes. Les échecs ont leurs dimensions.

Mais la part de l'homme ? Nous ne dirons pas que nous l'avons trouvée aux lieux où s'efface cet « horrible travailleur » que fut Gérald dans son domaine. Quelle colère nous anime de voir gâchée, perdue tant d'énergie. Il sut chercher. Quelle épitaphe ! Sa seule richesse fut de préparer pour autrui l'amour qui lui fut refusé. Il fut sourcier, catalyseur, prophète suivant

au bord du soir
la dérive du couple ému
d'entrer dans la réalité.

Tandis que sur le Terrain Vague, il reste seul avec celle qui l'habite sous les yeux fermés.

Couchés parmi les vieux cailloux
nous préparerons un bouquet
à l'usage de ceux qui s'aiment.

Tel est le visage de celui que nous saluons dans ce temps d'anniversaire. Il n'aimait pas les larmes.

...A ce visage englouti
toutes les bonnes choses sont dues
toutes choses pendantes
dans les enseignes violettes du regret

mais quel regret

la nuit passe de main en main
comme l'amour.

JEAN MALRIEU.

IMMANENCE

A Jackie

Par le cristal et ses oiseaux
s'en vient quelque haute stupeur...

Et l'Arche transgressée
un pas
un seul
remplit le vrai soleil
dans le bruit sacré des artères.

SI TU SAVAIS...

Si tu savais combien je meurs
et si longtemps !...

Percés d'étoiles des chiens aboient;
lointains recours des meutes célestes
contre un soleil traqué...

Ouvre les portes malchanceuses
qui donnent sur le vide
et que s'y engouffrent des cris réels !

En quelques mots l'ombre se brise
et tu descends dans le désert
parmi les craquelures
d'un grand éclair permanent

Ecoute ces drames froissés
que ma main jette à la corbeille
Ecoute !
...le tombereau est passé !...

•

Baisse ta voix ! Baisse tes yeux !
c'est tout bleu !
c'est comme quand tu me regardes !
c'est tout bleu dans ma voix
qui ne sait plus que trembler !

Si tu savais la solitude
son masque nocturne et vide !
Si tu savais ce qui crépite
entre mille sangs fourvoyés !
L'ombre éclate !

...Et tu m'as salué, l'autre fois !...
Si tu savais !...

•

Jardin
tout fendillé d'arborescences
penderie de médailles et de faux sexes
monte vas-y.
Un déclic solaire te mesure soudain
et tu caches le visage
sous un torchon de moisissure.
L'alcool dur de tes buis
le vin blanc de tes saules
n'atteignent pas au sang
au sang qui tournoie bien seul
autour d'une idole close.

Des éponges de chair
aux impossibles lucioles
des spirales rouillées
aux bleus requins défaits
les voilà béantes
les vieilles caves de crin et de saindoux

A même le ventre...

Et toi roue de tendresse
fruit de rancune et d'extase
bête implorante dans les filets
d'un texte qui clignote
ne sens-tu pas
la guêpe fixe et trépignante
sonder éperdument ton ombre vive ?

Nul ne répond
parmi le grand pavois des rumeurs
le vent liquide emplit les yeux...

INACHEVE

Pour toi, Jackie, et à toi

Aucun départ.
Plus qu'un air fripé qui volète
parmi la cendre.
Plus qu'un doigt sur la bouche
La pierre éparse tourne
et son froid musical.
Tout est dans l'ordre.

A cueillir
le breuvage oblong
sur les tables mortes !
Il suffit d'apaiser sa tête
dans le rugissement des choses.
Car nous savons le grave et sûr désir
car nous vivons.
Erreur ne fait pas compte

•

Dans le frai duveteux de l'éclair
peut-être dort le geste
particulier...

Tant de visages cependant
traversés d'un ancien silence
regardent l'arbre sur l'horizon
bercer sa marge inavouée.
C'est par là
que passe ta main.
A nul désir réalisé
elle jette couronne et mesure de feu

•

Un rien
ébranle l'aire tout à coup
de l'injustice
Un rien oppose au viol permanent
comme une jacinthe de rire
et là
tout près
ton pas
une aigrette de force
et ton ressac
tirant des heures mortes
le tiède butin des blessures...

TREMBLEMENT

Toujours à toi, Jackie

Pas plus qu'un étau
tu serres
buste lumineux
Pas plus qu'un étau
la parole à goût d'amiante
mais plus que le fer blessé
la fronce d'aujoud'hui
son horloge
battant les murs
sa rage de crèpe...

Ce n'est rien
l'étincelle marche
et la belle facilité à pas d'ombre.

A quelques doigts de l'aube
la fine différence
porte des haches dans les jeux.

Vers moi
ces pierres d'eau vivante
au cuir des frondes
ces pierres
qui sont aussi tes jeux
quand je marche
et quand je dors...

Ne hais jamais le souffle
si tu pleures...

Le temps n'a pas d'odeur.

UNE NUIT SANS MOURIR

L'étrange feu de bois !

Et cette main qui passe dans
les tavernes
un cœur au bout des doigts.

Le sel pleut tendrement
sur le coquillage des villes
et des ailes vernicolores
promènent un peu partout
des balustres rompus
et des jeux d'alcool pur.

Vers l'aube
la parole qui se disait la plus belle
est morte dans la dentelle.

Cendre lunaire moulant en silence
un masque enfin enseveli.

Le cri continue à planer !

6 Mars 1957.

GÉRALD NEVEU.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

JEAN BRETON
OU
LA PAROLE DONNÉE

Un hasard bienveillant me fait parcourir coup sur coup les rapports présentés en Novembre au Collège poétique de Menton sur « La poésie et les nouveaux moyens d'expression » et le dernier recueil de Jean Breton, *Chair et Soleil* (La Table ronde).

Des premiers je ne me hasarderai pas à discuter. On me taxerait de partialité ou d'inconsistance si j'applaudissais à la fois au bon sens de Gabriel Audisio, à la noble intransigeance de Louis Emié et de Yanette Delétang-Tardif, à la générosité de G.-E. Clancier, à la lucidité de Gaëtan Picon. Ils me connaissent assez eux-mêmes pour savoir où et à qui vont mes préférences. De ceux qui défendirent la primauté de l'écriture certains sont des poètes qui appellent la lecture à haute voix; de ceux qui prônent les techniques nouvelles j'en sais qui poursuivent une aventure purement intérieure ou qui exigent d'être déchiffrés sur le papier.

A vrai dire la ligne de partage n'est pas tellement entre partisans de l'écriture ou de « nouveaux moyens d'expression », qu'entre gens qui de par leur profession sont voués à l'écriture (et s'en contentent), et des professionnels de disciplines récentes qui éprouvent le légitime désir moins peut-être de s'affirmer que de se justifier. Les uns ou les autres, du seul fait qu'ils sont authentiquement poètes, connaissent les exigences de la vie intérieure. Lorsqu'ils consentent à discuter de l'expression, dans la mesure où ils n'obéissent pas aux obligations

de leur état voire même à un certain conformisme social, ils savent parfaitement que si la fin d'un mode d'expression, traditionnel ou nouveau, est d'assurer la communication, l'extériorisation, l'efficacité de ce mode d'expression est fonction de sa spontanéité. Etant essentiellement témoignage un poème ne se monte pas comme un spectacle !

Pour l'instant les moyens techniques de l'enregistrement, de la radio, de la T.V. peuvent tout au plus servir à la diffusion d'une poésie préalablement écrite. Il est fort vraisemblable en effet que le seul intérêt de l'expérience soit d'élargir le public des poètes, de leur recruter dans la masse indifférente des auditeurs de nouveaux lecteurs.

« Il y aura beaucoup d'appelés, mais peu d'élus ». Il serait dangereux de confondre la propagande en faveur de la poésie avec l'expérience, encore moins avec la vie poétique elle-même. C'est pourquoi ceux qui se consacrent à cette tâche nécessaire se doivent de faire preuve, non pas d'intelligence, ils n'en ont que trop ! mais de prudence et de modestie.

« Viendront d'autres horribles travailleurs ». L'âge des techniques aura ses poètes, ceux qui auront appris dès l'enfance à utiliser le magnétophone ou la camera, et qui ne s'émerveilleront pas plus de les utiliser que leurs prédécesseurs ne se sont émerveillés d'écrire avec le stylet, la plume d'oie, la plume de fer ou le stylo. Que nous puissions encore discuter du mérite des nouveaux moyens d'expression prouve tout bonnement que nous n'avons pas assimilé les techniques, que nous sommes dépassés par elles.

La façon même dont on pose le problème de la communication, au risque d'oublier ou de compromettre celui de l'expression, provient du fait que les moyens d'expression ne sont pas encore à la portée de tous. Evoquer les rapports du poète avec le cinéma, la radio et la télévision, c'est un peu comme si l'on exigeait de l'écrivain qu'il tienne compte de la linotype qui composera son texte ou de la rotative qui l'imprimera. Dans les conditions économiques actuelles, avec le prix de revient qu'exigerait un outillage individuel d'enregistrement et de diffusion, les chances qu'a le poète de disposer de ces fameux moyens d'expression sont exactement de même nature que celles que lui offrent un éditeur, sont soumises aux mêmes impératifs, entachées des mêmes servitudes. Est-il interdit de penser qu'une fois l'équilibre retrouvé, et après maintes convulsions et transitions qui ne manqueront pas de compromettre le libre exercice de la poésie, celle-ci pourra enfin entrer en possession de ses moyens de production, c'est-à-dire de tous les moyens d'expression que la technique met et mettra à sa disposition ?

Naturellement, il ne s'agira jamais que des moyens ; et s'il ne nous appartient pas d'extrapoler notre propre expérience, de dire ce que seront une culture ou une sensibilité que nous n'avons pas encore vécues, du moins sommes-nous fondés à croire que les droits et les devoirs du poète ne différe-

ront jamais de ce qu'ils ont toujours été, que ceux qui ont pour mission d' « éclairer la vie » n'y failliront pas. Autant que je suis persuadé de la primauté de la morale autant le suis-je de la primauté de l'écriture, la seule façon que je sache d'ordonner l'usage de la parole, de lui donner une portée humaine. La seule ambition de ceux qui cultivent les nouveaux moyens d'expression ne saurait être que de les faire rivaliser avec l'écriture, de les pousser au même degré d'affinement et de raffinement, de ne point se payer et nous payer d'illusions. Ils ne doivent jamais perdre de vue cette notion élémentaire, à savoir que si le poète doit être digne de la poésie il en va de même pour le lecteur, l'auditeur, le spectateur. Celui-là ne vient à la poésie que si la poésie est pour lui un besoin, et c'est faire preuve de bien peu d'estime à son égard que de lui faire la moindre concession.

La poésie se mérite, et les progrès techniques des moyens d'expression ne sauraient en rien abolir ou atténuer cette exigence. A l'oublier, à diffuser des poèmes médiocres ou à fleur de peau, à rechercher le seul divertissement, à flatter les goûts d'un public mal averti on lui donne de la poésie un idée fausse, on pervertit sa sensibilité. Mieux vaut se taire. J'estime trop l' « homme de la rue » pour ne pas penser que livré à lui-même, il ne réinventerait pas tout seul sa propre poésie !

C'est précisément ce côté homme de la rue, ou plutôt *dans* la rue, que j'aime chez ceux de nos poètes qui, sans toujours travailler à ou pour la radio, gagnent manifestement à être enregistrés ou à passer sur les ondes. Mais y gagnent-ils vraiment ? Dans la remarquable collection de disques *Poètes d'aujourd'hui* et *Poésie de demain* que Jean Breton anime chez Seghers, je constate que les poètes que l'on prend plaisir à entendre m'apportent un plaisir infiniment plus grand si je me livre à une « lecture intérieure ». Je ne vois plus leurs déficiences d'écriture ou les à-peu-près de leur pensée. D'où en fin de compte, rançon de tout plaisir, l'impression trop souvent d'avoir été dupé. Déformation de critique ? Je veux l'espérer. Il se trouve que je n'ai pas eu cette impression à lire et à me lire *Chair et soleil* qui est pourtant le type même d'une poésie « parlée », mais qui l'est naturellement et non pour s'adapter à la radio :

J'ai une chose pressante à dresser,
une table comme on n'en a point vu encore,
et l'arc-en-fleurs des arbres mousseux et toutes
les digitales des prisonnières
y pourvoiront.

Le mérite essentiel de la poésie de Jean Breton c'est à coup sûr la générosité. Non seulement elle se donne, mais encore elle n'a pas d'autre raison d'être que de se donner. Comment pourrait-elle s'interroger sur elle-même ? Pas plus

que le désir elle n'a à se justifier. « *Comme l'espérance est violente* », disait Apollinaire; et Jean Breton :

L'amour serait-il né au monde
si l'on torturait notre voix
longtemps encore ?
....
je veux être heureux
pour que chaque homme soit assis
entre celle qu'il aime
et un bonheur comme le mien.

Aucun souci de rigueur intellectuelle; il s'en explique loyalement : « *Je pense certainement avec des béquilles, mais tout ce qu'on m'a démontré, je l'ai vu ensuite jeté par terre, bafoué selon le profit qu'on en pouvait tirer* ». Il définit l'attitude qui lui paraît la seule possible : « *Ne rien perdre de ce que je puis deviner, inventer dresser à mon usage, faire crier à mes oreilles* ». Il parle quelque part de « *cette contrée abrutie par les profiteurs de l'azur - baptisée par le sacrement naturel de ta vision* », et proclame le droit de voir comme celui de « donner à voir » :

Que je contemple tout ce qui vibre, j'en ai le droit le plus naturel.
Regard à volonté comme l'on dit : feu à volonté ! Dictature des yeux.
Les miens de préférence, parfois les vôtres.
L'immense champ de bataille du verger de nos yeux.

Cet acte de foi dans les pouvoirs de la vision a pour corollaire la même confiance dans les vertus de l'image et des mots eux-mêmes. Il ne s'agit plus d'évoquer mais bien de provoquer l'avènement, ou si l'on préfère la résurgence d'une réalité parfaitement concrète : « *Les rois des mots sont venus me surprendre, ce n'est pas une erreur, pas une erreur. J'ai besoin de te parler de terre, de vents, d'arbres, d'oiseaux - toutes choses indiscutables qu'on peut saisir dans sa main, comme l'amour* ».

Jean Breton a donc une conscience très nette des exigences d'une démarche poétique qui doit non pas simplement coïncider avec la vie mais se confondre avec elle. Il n'est pas sûr pour autant de remplir la mission qu'il s'est assignée. Il ne joue pas plus au voyant qu'au prophète le poète qui s'avoue divisé contre lui-même, pour le meilleur comme pour le pire : « *Le saint et le farceur jonglent dans mon cœur. Je ne comprends plus : je lis un livre qu'un inconnu feuillette à l'intérieur* ». Avouer n'est pas se désavouer : « *J'en ai marre d'errer comme un troupeau, de me gorger de victuailles intellectuelles, de poisons académisés... Ne plus « peser mes mots »,hurler comme les moteurs, dormir comme une montagne, tous mes poils dans le sol, la tête ceinte de vers luisants et de feuilles brûlées* ». Faisons la part d'un certain confor-

misme d'avant-garde, d'un ton outrancier qui souligne la sincérité, convenons même que l'idée exprimée n'ajoute pratiquement rien à la formule rimbaldienne, « étincelle d'or de la lumière Nature », il n'en reste pas moins que la poésie de Jean Breton se relie à une tradition panique. Elle n'est révolte que parce qu'elle est fidélité ; elle ne prône le désordre que parce qu'elle a la passion de l'ordre : « *Pendant qu'elles s'engloutissaient, - je quittais les vallées de mon cœur enfantin. - J'allais chasser le diamant ; - j'eus faim.* ».

Les plus larges, les plus beaux poèmes du recueil sont vraisemblablement « Henry la Colère » (Miller) et « Eloge de Blaise Cendrars ». Pareilles allégeances prouvent assez que la violence n'est point pour Jean Breton une forme de nihilisme, qu'elle affirme au contraire un espoir si l'on ose dire désespéré :

J'étais pressé
Je voulais brûler tous mes muscles
et pousser le Temps devant moi
comme un meuble

Sur la seule foi des titres, « Regarder les vagues se mordre », « Cris sans royaume », « Aurore sanglots toujours l'amour », il est bien permis de lui pardonner ces deux vers blasphématoires :

J'ai compris que nos jugements sont aussi périssables que nos corps qu'on ne peut rien défendre sans être vaincu.

De même pourra-t-on trouver assez bon marché, il est vrai que cette impression est corrigée par le contexte, une sensualité qui s'exprime en ces termes : « *Moi, j'emporte mon héritage, mon tribut, mon lot : maigre festin d'argile, devant le désespoir de posséder trop peu de femmes. Seul le goût de la boue paraît vrai à ma langue. Je ne gaspille pas mon secret : je l'ai confié à toi seule* ». Ce passage est extrait d'une émouvante suite dédiée à sa mère aveugle. Il y a ainsi chez Breton une perpétuelle et douloureuse alternance entre l'expression de ce qu'il est convenu d'appeler les bons sentiments et la rage de vivre qui l'empêche de s'en satisfaire. C'est le signe de son authenticité, c'est ce qui fait de lui l'interprète du malaise de la jeunesse. Il sait exprimer les émerveillements, la transparence de l'amour :

Je te connais
pour t'avoir rêvée mille fois
sous les feuilles de la forêt
dans ce monde
où l'air et l'eau ne pèsent pas
je t'aime
parce que tu as eu vingt ans à minuit dans mes bras.

La dernière notation est bien un *effet* de poésie parlée, le ton est celui d'une chanson pour la radio, le poème n'en demeure pas moins très pur et valable sur le papier. Ce poète du mouvement, de l'invention hasardeuse de l'image, ce surréaliste qui consent au sentiment et même au sentimentalisme, a le mérite de ne point se complaire en ses réussites et d'avouer une inquiétude formelle corollaire de son inquiétude morale :

Lentement
je marche dans mes raisons
en voyageur trompé d'horizons,
trempé de boue.
Je repars à zéro
Car la poésie n'est peut-être pas une somme,
un rendez-vous des grands coups du hasard
mais une « zone de silence » entre ce que je suis et ce que je vais dire
un dessin malhabile entre l'ombre et la lumière
et dans ce cas tout est à recommencer...

Admirons que ce poète qui possède de si éclatante façon le don de la parole, qui trop souvent en abuse se rende compte que la poésie est aussi « une zone de silence ». Tel quel, *Chair et soleil* est bien le modèle de ces recueils de jeunes dont il est permis de dire qu'il y a à boire et à manger. Que l'on me passe la vulgarité de l'expression, je l'entends à éloge. Tant de poètes nous laissent sur notre faim et sur notre soif. Du moins avec lui la tête nous tourne-t-elle. N'allons pas lui en faire grief.

LÉON-GABRIEL GROS.

DES ROMANCIERS ET DES PUR-SANG

Les jurés des grands prix littéraires de fin d'année n'ont pas oublié Claude Simon et son livre *La Route des Flandres* [1], puisqu'ils lui ont accordé quelques voix ça et là : mais on dirait qu'ils en ont eu peur [2]. Il est vrai que le couronnement d'un tel ouvrage n'allait pas sans difficulté. Il fallait pour le faire admettre n'être ni prudent ni timide et prendre la responsabilité non seulement de braver le conformisme du lecteur moyen mais, ce qui est plus grave, de remettre en question la notion même de *lecture* (pour celle d'*écriture*, c'est déjà fait depuis longtemps).

Je confesserai ici que longtemps réticent et réservé sur les vertus du roman dit « nouveau », je me suis trouvé paradoxalement converti par la patiente exploration de cette *Route des Flandres* et converti peut-être même à la mesure de la rigueur de l'épreuve. J'ai mis quinze jours à lire le livre, le reprenant quotidiennement pendant deux heures, à raison d'une trentaine de pages à chaque fois. Il m'a semblé certains soirs revenir à l'époque où je tentais avec persévérance de mener à bien la lecture dans le texte d'un classique grec ou latin : oui, il m'a semblé que je traduisais. Mais je n'ai pas faibli, mon travail a été consciencieux jusqu'au bout. Je dois dire que je n'ai pas eu à le regretter.

•

La *Route des Flandres* raconte (c'est-à-dire évidemment : ne raconte pas) l'histoire (c'est-à-dire : l'absence d'histoire) de trois dragons (c'est-à-dire : des soldats de la cavalerie de ligne et non des protées ou des monstres, comme il ne serait pas impossible de le croire) qui après le désastre de mai 1940 sont, dans une atmosphère de débâcle, d'errances, de marches forcées, les jouets d'un destin qui, les conduisant de granges en cantonnements, de cantonnements en camps de prisonniers,

(1) *Editions de Minuit.*
(2) Depuis que cet article a été écrit, le roman a reçu le prix de « L'Express ».

les enserre dans un réseau de misères, de souvenirs, de pensées, de « retours sur soi », qui font de leur conscience - et notamment de la conscience de Georges, le principal personnage - le lieu d'un puissant travail (dans le sens obstétrique du terme) de *restauration* du réel. J'emploie ce mot de restauration à dessein, puisque Claude Simon lui-même a indiqué que son livre était comparable à un tableau sur lequel on expérimenterait « différentes formules de nettoyants » et l'on découvrirait en tâtonnant, « par fragments la surface d'une œuvre obscurcie par les vernis et la crasse ». Ajoutons que ces trois hommes, Georges, Blum et Iglésia se trouvent liés dans la vie civile, au moins pour deux d'entre eux, par une appartenance commune au monde du turf et des champs de course (toile de fond simultanément réaliste et mythique qui constitue un décor assez fascinant) : Iglésia était en effet jockey du capitaine de Reixach dont Georges est, par sa mère, le cousin. Ces relations multiples (encore renforcées par le fait que de Reixach a épousé la très jeune Corinne qui est devenue la maîtresse de Georges) créent une sorte de labyrinthe de situations, où certaines données de l'univers « civil » - celui du turf - se trouvent transposées sans être fondamentalement altérées dans l'univers militaire [3], comme si, alors que changent dramatiquement les conditions de la vie des hommes dans le passage de la paix à la guerre, le flux intime de leur conscience était le gage de la permanence de leur immersion dans le temps.

Pour rendre cela sensible Claude Simon a recours à un langage dont le double principe (tant métaphysique qu'esthétique) est la continuité et le dynamisme interne. Continuité exprimée par la suppression - ou du moins la réduction au minimum - de la ponctuation et des alinéas, qui aboutit pour le lecteur au sentiment physique d'une coulée indifférenciée charriant, drainant les matériaux les plus divers. Dynamisme interne traduit par un mouvement de l'écriture perpétuellement amorcé, repris, continué, mais jamais achevé, semblable au tracé d'un fusain qui, conduit par une main habile, esquisse, ébauche, prend du recul, survole le papier, revient, progresse par touches, précise, modifie, corrige et finalement va toujours plus loin jusqu'à la réalisation complète du dessin. Complète ? Non, car précisément le propre de ce genre de travail créateur est d'être toujours « ouvert », de repousser sans cesse les limites et les lisières de l'écriture : et par là s'explique cette impression de délire onirique que l'on a parfois à la lecture de ce livre si rigoureux et si réaliste mais qui nous fait sentir jusqu'au vertige que le dernier mot de toute création n'est jamais dit.

Il faudrait d'ailleurs étudier de près les techniques de ce langage protoplasmique qui se déforme et s'enrichit perpétuellement, poussant des pseudopodes dans tous les sens : le refus de couper les phrases, l'usage intempérant des parenthèses

(3) En particulier évidemment le *cheval*, toujours présent dans ce roman.

et des parenthèses dans les parenthèses, l'emploi de cette plate-forme de durée et d'immobilité qu'est pour Claude Simon le participe présent, en font un instrument d'enquête privilégié, mais surtout un instrument « vivant ». Il importe d'ailleurs de dire qu'il se définit d'abord par une syntaxe, très rarement par un vocabulaire, et que c'est cette syntaxe qui par sa précision jette un pont entre le caractère proustien ou faulknerien de l'œuvre et son caractère « nouveau roman ». La grammaire mise au service de l'exploration d'un espace-temps « mental » où s'imbriquent dans la simultanéité d'innombrables plans de souvenir, tel est un aspect essentiel de *La Route des Flandres*.

•

Il serait injuste de ne pas signaler que, dans la dernière partie de l'ouvrage, ces qualités de description « active » sont appliquées avec un singulier bonheur au domaine de l'érotisme. Il ne nous semble pas que cela ait été souligné et pourtant il s'agit sans conteste d'une des grandes révélations de ce livre où les femmes et les pur-sang jouent un très grand rôle. En effet Claude Simon a su, à plusieurs reprises, pousser plus loin que personne la description *du* rapport sexuel. Certes il se peut que pour beaucoup de lecteurs la chose ne soit pas aussi évidente que nous le disons, cette peinture s'abritant, comme tout le reste du roman, dans une texture de mots et d'images qui ne se démêle pas sans un véritable effort de décryptage. Mais qui y parvient se rend justement compte que c'est là le seul moyen dont dispose aujourd'hui la littérature d'exprimer certaines choses autrement qu'en les figeant dans la plate froideur d'une gravure pornographique. Et de plus il est prouvé que le langage tel que le conçoit Claude Simon n'est plus limité par les bégaiements, les hésitations, les faux-semblants de la pudeur : sa mission étant de fouiller, de creuser, de porter toujours plus loin la connaissance, on conçoit qu'il soit particulièrement efficace dans un domaine où l'analyse traditionnelle est sans ressources et où les frontières de la conscience gagnent toujours à être reculées.

Cet exemple, ce champ d'application montreraient, s'il en était besoin, qu'avec un tel livre il devient évident que, dans le roman d'aujourd'hui, le thème, le point de départ, l'anecdote ne sont plus que le prétexte et l'accident, l'essentiel et le nécessaire étant ailleurs. La neutralité volontaire et la relative gratuité [4] du sujet de *La Route des Flandres* nous montrent précisément qu'il n'est pas besoin de *sujet* pour faire un livre de tout premier ordre et un roman de race.

RAYMOND JEAN.

(4) En réalité ce sujet n'est ni si neutre ni si gratuit : l'atmosphère de débâcle de la « drôle de guerre » semble éminemment favorable à la peinture d'un univers intérieur « en dérive ». Ce fut, si je ne me trompe, le cas pour *Un balcon en forêt* de J. Gracq.

PRATIQUE
DE
LA POÉSIE QUOTIDIENNE

Chaque poète a son espace, sa longueur d'ondes, ses messages à transmettre. La plupart d'entre eux les imagine nécessaires et attendus. Les uns rapportent des nouvelles de leurs voyages, de leurs expériences et racontent de belles histoires ou bien s'inventent des promesses nées de leurs souvenirs et de leurs désirs. Les uns appellent au secours, les autres proposent leur aide. Certains meurent tous les jours en public sous des effets d'orage. D'autres portent des masques pour cacher leur peur...

Il y a les comédiantes et les tragédiantes de la parole.

Quand Tortel s'avance à visage découvert, nous parle avec simplicité de l'immédiat pays qui l'entoure et le construit, quand il refuse le rôle de messager, de démiurge ou de naufragé, il apporte avec lui de quoi démoder grand nombre d'attitudes héroïques, fussent-elles authentiques. La pudeur, la décence, la sincérité étonnent dans notre époque de surenchère et le scandale de la simplicité existe. (1)

Il écrivait ici même, dans l'*Acte d'écrire*, paru il y a quelques années, ces lignes de présentation, d'explications que l'on pourrait insérer dans une préface à ses œuvres.

Je suis au milieu de ma vie, disait-il, *sur une terre que je n'ai pas envie de fuir (une terre, je veux dire le réseau d'objets, de plans et de visages à travers lequel je chemine). Je crois à l'existence de cette terre nécessaire, qui est bien ce qu'elle est. Je n'en suis jamais sorti et je n'en sortirai probablement jamais. Ma vie est quotidienne. Je n'ai jamais vu que l'endroit des choses. C'est bien ainsi. J'accepte volontiers la vie telle qu'elle m'est dévolue, et moi tel que je suis. La prendre en charge. Les nouvelles que j'annoncerais pareilles à l'eau tirée du puits communal. Sans d'autre valeur que celle de l'effort léger, à la portée de tous, indispensable à la remontée du seau...*

(1) *Explications ou bien regard*, par Jean Tortel (Collection du Bouquet, Mermod, éditeur, 1960).

Aujourd'hui la même voix reprend :

Je suis pauvre, mais le plus riche.
Peu de gens possèdent ma joie.
Je parle comme je demande...
Tant pis qui n'écoute pas.
Je n'ai pas à tirer la manche
A dire écoutez je suis là...

Ce passage, extrait de son recueil de poèmes « *Explications ou bien regard* », s'accorde avec cette démarche même. Car l'œuvre de Tortel est une et forme un seul poème, fragmentée en plusieurs volumes échelonnés à travers le temps, œuvre que, de *Paroles du Poème,* à *Explications,* en passant par *Naissances de l'objet,* je verrais volontiers réunie sous un titre général comme : « *Introduction pratique et méthodique à la vie quotidienne poétique* ».

Que nous propose-t-elle, et quel est le poète qui la conduit ? Rarement œuvre et vie ont été autant confondues. Le poète est celui qui témoigne de ce qu'il est, c'est-à-dire qui révèle, et *celui* qu'il est et *ce* qu'il est concourent à la constitution de l'homme, à la connaissance du réel, donc à sa conquête. L'équilibre, la maîtrise, le bonheur que Tortel nous donne aussi à voir ne sont ni lointains, ni brumeux, ni chimériques, mais immédiats. Et ce qui leur donne une plus grande valeur et une large authenticité, c'est qu'ils ne sont pas donnés, mais construits par l'effort, arrachés, gagnés.

L'originalité de Tortel consiste en ce qu'il a choisi comme instrument d'investigation le langage même. On sait quelle valeur il attribue à l'acte d'écrire : cette « *insertion,* (cette) *avancée dans le monde réel, puisque son but, en fin de compte, est de participer à le connaître mieux en aidant à le former* », c'est par le langage (et le poème est dans la matière du langage et la poésie en est l'essence) qu'il gagne un monde, notre monde quotidien, l'arrache au chaos, à l'in-ouï, à l'in-nommé, et l'humanise, le projette vers des fins heureuses.

Les poèmes de Tortel - et particulièrement ceux d'*Explications ou bien regard* - se situent en effet sur une ligne de cristallisation, dans un instant qu'il appelle lui-même « *l'instant de proximité* » où auteur et poème, sujet et objet, sont face à face, s'observent, s'approchent, se formulent. C'est l'instant (de l'attente, de l'indécision, de la provocation, de la surprise, du détachement) où l'objet est en genèse, pousse son premier cri, s'échappe. C'est aussi l'instant souverain de liberté où se dirige vers sa destinée, vers la rencontre des autres (*je suis où je ne suis pas*), tout ce qui s'agite dans l'homme et obéit à l'appel de la lumière.

Le langage nomme les choses, et les nommant les différencie et les différenciant les réunit dans le même temps dans une réalité commune, et le poème alors se met à vivre.

Le voilà cet être qui porte encore les empreintes de son créateur :

Le cordon est coupé... l'objet est au monde... Il lui appartient. N'étais-je d'ailleurs pas absent, plus que je ne l'imaginais, quand je croyais exercer mon activité sur une matière dont je forçais l'inertie ? Ah ! qu'elle était vivante, qu'elle savait bien lutter, déjouer mes efforts et combien de fois me suis-je fié à elle, à son seul génie, à son souffle et non au mien pour dire ce que je m'étais proposé ! Combien de fois nous fûmes deux !...

A ces lignes de l'*Acte d'écrire,* répondent de multiples instants. Il n'y a qu'à citer :

Je l'invente. Il est là
Plus près de moi que l'ombre...
...Il n'est pas monstrueux.
Je tâte son pelage.
Une immense douceur
Paralyse ma main...
Quel est-il ? Je ne sais pas.
D'où vient-il ? De vues réelles.
Que fait-il ? Des gestes sûrs...
...Et si lui c'était bien l'autre
Alors l'autre était bien moi...

C'est là, par excellence le poème du poème. Ne serait-ce point un exercice périlleux ? Certes, l'aisance est grande et digne d'admiration. Qui n'envierait le poète quand « il mène où il *veut le désir / qui dérange les choses et lève / un autre feu* / ... qui ne reconnaîtrait sa maîtrise et sa puissance quand

Les choses viennent à leur tour
Se ranger devant celle que je désigne...

Mais, en dépit de la réussite formelle du poème qui commence par :

Aujourd'hui bleu parce qu'il fait beau temps
Il, est-ce lui ? C'est moi qui fais beau temps,
Je suis un dieu, je crée si je suppose...

(et le texte serait à citer en entier pour sa coulée d'une seule venue), à trop se heurter aux sujets apparents, jouer au jeu des miroirs, on pourrait craindre que faire le poème du poème et du poète ne finisse par devenir stérilisant, et que cette vue du sujet écrivant et se regardant écrire, l'œil se regardant se regarder, ne soient aveu de solitude et privation de la plénitude du monde...

En vérité, il n'en est rien, et par des voies d'apparence étroite, la poésie de Tortel dépasse dans ses réalisations bien

des ambitions d'œuvres et d'auteurs qui n'atteignent pas un tel bonheur.

En effet Tortel a trouvé le registre de sa voix. Homme quotidien, c'est avec les choses simples qui l'accompagnent qu'il se définit (ou se définit avec ce que l'on aime) et, au-delà de la personne, (le masque : per-sonnare, qui sonne à travers) cerne l'être. De là, cet ensemble de poèmes, tous situés sur un instant de brisure, de naissance, qui, semblables, sont pourtant tous différents, aucun n'étant saisi, n'étant approché du même côté. *La terre a bougé,* ou bien *Il faut avoir le courage de dire je sur la ligne de l'ombre...* si bien que, pareils à l'image qui projetée dans l'espace sous forme de points et de lignes, se reconstruit sur l'écran du téléviseur, nous voyons apparaître les lignes de force de l'être. On a parlé de Tortel platonicien. Mais il s'évade de la caverne. Sur l'écran du langage nous déchiffrons notre propre monde coutumier. *Il faut connaître la loi / Qui gouverne la disposition des objets ...Je soutiens qu'il est possible / D'identifier l'eau pure...*

Le poème est notre histoire sans chronologie, le lieu où l'avenir délivre le passé et son langage, justement avec son balbutiement, ses reprises, (qui sont les gages de sa véracité) fait que c'est par lui et avec lui (parce que ce qui est fait avec effort demeure, et ne serait-ce que cet effort léger pour la remontée du seau hors du puits communal du langage) que l'homme s'élève dans son expression. Le langage ainsi n'est pas la manifestation, mais l'expression d'une culture et la poésie l'expression d'une morale.

Quoi de plus noble dès lors que cette fonction du poète qui devient ainsi un artisan. Pareil à l'ébéniste qui façonne une table qui est un objet utile, le poète est le menuisier de la parole. De même qu'il existe des moyens pour construire parfaitement un objet, il existe aussi une méthode optima pour construire l'objet poétique. C'est cette méthode non vers le bien mais vers le mieux, que suit Tortel, le bien, le parfait étant toujours inaccessibles. Et il en faut si peu pour être heureux, suivant le chemin ou s'allient l'amour et la science. Alors un se retrouve

La tête à l'astre réel, encore obscure en son trajet
Mais étonnée que le soleil visible diffère si peu de l'autre...

C'est pourquoi le poème pour devenir efficace recherche son maximum de densité, de concision. En peu de mots son maximum de pouvoir. Ainsi, la langue des amants. Ainsi, la maxime, le proverbe qui deviennent des outils. La chance du poème c'est son apogée dans le lieu commun.

Alors

La toiture bleue s'appuiera sur la ville
Et les passants passeront protégés.

Mais cette sagesse, cette sérénité, j'aime qu'elle ne soient jamais entièrement données. A chacun de la poursuivre. Tortel est méridional. La lumière de notre ciel est toujours ouverte, mais dans l'homme il y a toujours une part d'ombre. Il fait beau, mais... Il y a toujours un mais, chez Tortel, ce mais, ce doute qui reposent le problème et permettent une nouvelle progression. Ce qui fait le courage de l'homme, c'est justement sa peur, son angoisse, sa sueur. Il y a toujours quelque part la souillure, le poids, l'opacité, l'erreur. On s'y débat, s'y engage, s'en dégage. Puis comme au bout d'une randonnée, se déroule la laisse.

Si l'eau pure n'est que transparence
Si la transparence est cristal
Si le cristal n'est que félure
Si la félure n'est qu'erreur
Si l'erreur n'est que fleur souillée
Si la fleur souillée n'est qu'amour
Si l'amour n'est que transparence
Le monde est reconstitué.

Pour nous permettre d'explorer la nuit, Tortel nous donne alors le moyen de construire la lumière.

Pour faire une lampe on met
De l'encre rouge dans une bonbonne
On coupe un vase en deux
On le renverse sur des fleurs
On ajoute un machin de cuivre
Au bois tordu ciré
On borde de velours
Des étoffes plissées
Sur une armature de cristal
On colle au plafond des plâtres
Nus comme les jeunes bras
On prend la paille on la tord on l'allume
On puise l'huile dans l'urne
D'autres se jettent dans le feu.

Ce poème illustre typiquement sa méthode qui glisse du passage le plus simple, la recette, au temps second qui la métamorphose.

Et la nuit n'est pas là...

Car finalement l'œuvre de Tortel, c'est cette conquête du jour sur l'ombre. Tortel ou l'homme heureux. Mais à chacun pour tous, de gagner sa joie.

JEAN MALRIEU.

DOUZE SIÈCLES D'AVENTURE OCCIDENTALE

Dans le domaine de l'histoire, comme dans le domaine de l'art, le XX^e^ siècle représente la première prise de conscience universelle de l'aventure humaine. Toutes les civilisations qui durant des millénaires s'étaient développées isolément, qui s'étaient épanouies et métamorphosées dans un sillon qui leur était propre, lèguent maintenant leurs mythes et leurs dieux, leurs œuvres et leurs expériences à la civilisation moderne. L'histoire, pour Tacite, c'est l'histoire de Rome, pour Michelet c'est l'histoire de France. Mais pour Toynbee, pour Spengler, pour Elie Faure, c'est tout le destin de l'humanité, un destin qui porte en germe son propre futur. Notre époque pressent avec Malraux que « c'est l'histoire qui est chargée de donner un sens à l'aventure humaine, comme les dieux; de relier l'homme à l'infini ». Nulle tâche ne paraît alors plus urgente que de tenter l'inventaire de cet héritage où vient se confondre tout ce qui avant nous porta témoignage de l'homme. C'est l'ambition d'une collection nouvelle « Les Grandes Civilisations » dont vient de paraître le premier volume consacré à « La Civilisation Romaine » [1]. Dirigée par Raymond Bloch, un des plus brillants représentants de la jeune école historique française, et réalisée sous la direction de Sylvain Contou, cette collection apparaît comme devant représenter pour l'histoire ce que représentera pour l'histoire de l'art la collection nouvelle « L'Univers des Formes » dirigée par A. Malraux, dont le premier volume consacré à « Sumer » paraîtra prochainement aux Editions Gallimard. Modèle de synthèse rigoureuse, conciliant à la fois les exigences des chercheurs et les besoins du public cultivé, « La Civilisation Romaine » retrouve, dans un style vif et tout imprégné de ses grands modèles latins, l'originalité de Rome et du monde romain. Une illustration, remarquable autant par le choix des documents que par la qualité de la reproduction, représente un véritable musée de la civilisation romaine. L'ensemble ressuscite sous un éclairage neuf cette civilisation dont les douze siècles d'existence comptent parmi les plus importants qui aient jamais été pour la race humaine. En face de la fascinante présence de la Grèce qui trop souvent nous rend

(1) Pierre Grimal. « La civilisation romaine ». Arthaud.

aveugles en face du génie de Rome, le dessein de Pierre Grimal est de nous restituer le visage original d'une culture qui imposa au monde antique son unité politique et spirituelle.

Bien que, dans le temps comme dans l'espace, l'univers romain soit extraordinairement étendu (douze siècles et des milliers de kilomètres entre les frontières orientales et occidentales) il révèle une extraordinaire unité. La permanence romaine est encore plus sensible que la permanence grecque, car elle s'est incarnée davantage dans les événements, dans les œuvres, dans l'empreinte qu'elle a imposée à tout ce qui lui succéda. Définir cette permanence romaine demeure le « leit motiv » de « La Civilisation Romaine ». Nulle autre voie que de remonter aux sources mêmes du génie latin et retrouver les origines du monde romain, les voies divinatrices qui firent d'une tribu pastorale un peuple élu de l'histoire. Dans son célèbre traité *Sur la République* Cicéron loue Romulus d'avoir choisi avec tant de discernement l'emplacement de cette cité romaine d'où durant des siècles la Méditerranée devait tirer sa gloire. A vrai dire les raisons pour lesquelles l'orateur latin prête au premier roi de Rome une intuition profonde du futur ne nous paraissent guère convaincantes. Les sept collines n'enserrent alors qu'une plaine retirée, insalubre, sans lien direct avec la mer, un lieu bien fait pour rassurer un peuple de paysans méfiant, inquiet pour sa propre sécurité et retranché du monde. A ce peuple de paysans, nous devons l'épanouissement de la civilisation urbaine; à cette foule craintive, attachée à la glèbe, aux saisons éphémères, il appartenait de répandre tout au long de la *mare nostrum* le nom de Rome et la grandeur romaine, une grandeur dont l'éclat n'a cessé d'obséder l'histoire. L'aurore romaine, c'est le sillon tracé par les bœufs dans les champs qui bordent le Tibre, et le souvenir de cette aurore n'est jamais plus vivace qu'au moment même où le monde romain s'étend vers l'orient et vers l'occident, apportant une nouvelle vie aux cité jadis prospères qui s'étaient appelées Athènes, Antioche ou Alexandrie. A Auguste, maître et organisateur de l'empire, Virgile dédie une œuvre où sont à chaque ligne évoqués « les fontaines d'eau vive, les fraîches vallées, le mugissement des troupeaux, la douceur du sommeil au pied des arbres ». Cette nostalgie pastorale n'est pas seulement la source du lyrisme latin, elle exprime profondément le caractère local, enraciné, de la civilisation romaine, une nation où très tôt l'opposition entre ceux qui possédaient la terre, et ceux qui la travaillaient, où la confrontation entre les maîtres et les esclaves imposèrent très vite un style politique, et des institutions tout à fait nouvelles, amenèrent la création d'un Etat où s'affrontent en pleine lumière les intérêts particuliers des classes dirigeantes, les désordres surgis au sein des classes asservies et la vocation supérieure de la *Res publica*.

Bien qu'ils fissent constamment appel à la tradition et aux vertus conservatrices de la race, les romains n'ont cessé d'être sollicités par des courants venus de l'est qui pendant douze siècles ont bouleversé son évolution, métamorphosant les rapports de l'homme avec l'univers, imposant aussi de nouvelles tâches à une cité qui à l'origine eût souhaité se cloîtrer jalousement dans son enceinte. L'Alma Mater, la terre nourricière modèle peu à peu son visage sur celui de l'orbis terrarum. La charrue romaine s'efface devant le vaisseau romain, chargé d'or, de guerre et d'ambition. Ce peuple de cultivateurs est devenu un peuple de conquérants, d'aventuriers sur les chemins desquels viendront se confondre toutes les cultures qui depuis trois millénaires s'étaient abrités de l'Euphrate à l'Atlantique. A l'aube paisible remplie par les chants des bergers, a succédé un midi triomphant où se répondent simultanément les voix de l'Ancienne Egypte, les invocations de l'Asie et les chœurs de la tragédie attique. Mais ces rumeurs n'arrivent aux romains qu'assourdies, déjà demi mortes. Et ce peuple plié sans l'avoir voulu à sa vocation impériale, loin de se satisfaire de ses plus hautes conquêtes, enchante ses loisirs en regardant couler le sang des gladiateurs et en assistant dans leur agonie les condamnés jetés aux bêtes. Mais comme l'indique Nietzsche la cruauté n'est-elle pas l'accompagnement nécessaire, le ton mineur de toute culture de grand style. Peuple complet et ambigu, raisonneur et superstitieux, pacifiste et obstinément conquérant, le peuple romain avec un long et obscur entêtement refait l'histoire du monde en écrivant la sienne. A travers les diverses formes que prend l'empire et le domaine romain au fur et à mesure de son extension, c'est toujours lui, peuple romain, qui donne à l'histoire son rythme et sa force, justifiant ainsi ce qu'écrivait récemment Jung « les grandes innovations ne viennent jamais d'en haut ; elle viennent toujours d'en bas, du peuple issu de la glèbe ».

De cette culture, Pierre Grimal a su illuminer les paysages essentiels. Son plus grand mérite est sans doute d'avoir restitué à la romanité son caractère spécifique, son originalité en face de la civilisation hellenique. La brève lumière que prodigua Athènes absorbe trop souvent à nos yeux douze siècles d'un patient et durable établissement sans lequel la culture grecque eût sombré dans l'oubli. Cette romanité ne saurait se définir aisément. Elle vit d'un échange permanent entre une constance romaine, terrienne, trace de ses humbles origines, et les apports des multiples peuples qu'elle sût endiguer, canaliser pour les fondre en un ensemble unique qui apporta au monde méditerranéen la prospérité, la paix et un ensemble de valeurs qui donnent aujourd'hui encore à l'occident sa véritable justification.

Après avoir retracé les grands courants de l'histoire romaine et défini les structures politiques et sociales du

monde romain, Pierre Grimal consacre un très long et très brillant chapitre à Rome, Reine des Villes. Pierre Grimal se garde de toute interprétation, de toute généralisation quant à la signification profonde du phénomène urbain que représente l'expansion de la ville de Rome, son éclat et l'extraordinaire fascination qu'elle exerce sur tout l'empire. On ne peut cependant manquer de retrouver dans la peinture qu'il en trace le visage même de la cité fabuleuse à travers laquelle une civilisation trouve son véritable accomplissement. Comment ne pas rappeler alors l'analyse qu'Oswald Spengler a donnée du phénomène urbain dans son « Déclin de l'Occident » et dont l'image de Rome que nous trouvons dans le présent ouvrage fournit une éclatante illustration. « Le colosse de pierre appelé ville mondiale est au terme de l'évolution de chaque grande culture... Ville Mondiale, symbole extraordinaire de l'esprit entièrement affranchi, point central où se concentre tout le cours de l'histoire universelle... Cette masse de pierre est la ville absolue, ceux qui l'habitent voient dans leur ville, un monde, le monde ».

Toute grande cité vit sur plusieurs plans différents. Le plan de l'apparence, tout ce par quoi se révèle la vie charnelle et quotidienne d'un peuple nous amène à découvrir avec Pierre Grimal l'art et l'urbanisme romain. Mais au-delà des apparences, nous découvrons aussi l'immense souffle subconscient qui fit de Rome le plus merveilleux foyer d'humanité que le monde antique ait connu. Toute richesse véritable se nourrit de contrastes : ce peuple romain ascétique dans les combats, volontiers soumis à la loi de la cité, n'ignorait aucune des tentations de l'anarchie, connaissait le goût des plaisirs violents, de la démesure ; l'esprit latin, épris d'ordre et volontiers formaliste, avait aussi ses gouffres, ses trappes intérieures. Le paysage mental de Rome, la passion romaine avait bien des visages. Nous connaissions bien ceux qui nous furent transmis directement par la littérature ou par la tradition chrétienne. Grâce à Pierre Grimal, bien d'autres renaissent à la lumière. Entre la louve du Tibre et Alaric campant sur les ruines fumantes de la Nouvelle Babylone, on voit s'élever, mourir, puis surgir à nouveau les signes d'une affirmation humaine dont vingt siècles n'ont pas effacé la nostalgie. Et devant cette grande cité, tour à tour ruisselante du fracas des armes victorieuses ou noircies par la fumée des barbares, notre étonnement est celui de Properce contemplant du haut de l'Aventin la confusion des rues et des foules. « Tout ce que tu vois, étranger, cette Rome si grande, avant le Troyen Enée, n'était qu'une colline herbeuse. Les dieux étaient d'argile quand poussèrent ces temples d'or et une chaumière rustique n'était pas un objet de honte ».

CLAUDE METTRA.

LETTRES D'OC

Est-ce une nouvelle « époque troubadour » qui s'ouvre sinon dans la littérature, du moins dans la curiosité littéraire française ? On pourrait le prétendre devant toutes ces publications, études, anthologies, romans qui depuis quelques années développent une mode du Moyen Age méridional. Le Moyen Age proprement français, celui d'oïl, ne saurait être envisagé désormais, et jusque dans les manuels scolaires, sans qu'on le complète par son versant, *l'adret,* le monde d'oc. Le temps des mentions honteuses en bas de page est passé ; voici qu'on consacre aux troubadours la place qui leur revient ; voici qu'on les met par devant les trouvères, qui furent, on le reconnaît, plus leurs émules que leurs égaux. Les gens de ma génération ont ainsi assisté à une réhabilitation de toute une littérature, de tout un monde spirituel. Ils ne diront jamais assez l'importance, il y a dix-huit ans, du numéro spécial des *Cahiers du Sud,* liminaire de l'entreprise : *Le Génie d'oc et l'Homme méditerranéen.* Aujourd'hui, si Pierre Daix étudie la *Naissance de la Poésie française,* présente ses recherches sous une forme élégante de belle édition, il s'associe Charles Camproux, et les deux hommes composent une anthologie qui met la poésie d'oc à côté de la poésie d'oïl. Si Gallimard confie, pour une collection où doit être synthétisée l'histoire de la France, à Zoé Oldenbourg le soin de raconter la croisade albigeoise, nous sommes bien loin des interprétations dépréciatives d'un Belperron : Zoé Oldenbourg rend à la civilisation occitane un hommage émouvant parce qu'ému, important parce que solidement étayé de preuves.

Est-ce à dire que la connaissance de cet univers longtemps enfoui dans l'oubli nous soit devenue facile ? S'il en était ainsi, nous aurions des doutes sur la richesse du message occitan. Et il faut prévenir les curieux des possibles déceptions, encore : la pensée des occitans, en leur XII^e^ siècle classique, continue de poser des énigmes. Nous ne voulons pas parler seulement du catharisme, dont les spécialistes de l'histoire des religions ne peuvent prouver de façon définitive s'il était une religion très distincte du chritianisme, ou s'il se mouvait spirituellement dans un cadre chrétien comme il le faisait verbalement. Mais

parlons de l'érotique troubadouresque, système clos autant que complexe, dont il faut forcer l'entrée au prix de beaucoup de patience ? Parlons de l'esthétique de ces mêmes poètes, qui ne ressemble pas à la nôtre. Parlons de ces notions sociales et politiques comme *Paratge,* qui animèrent des foules, pour qui l'on se fit tuer, et dont l'élucidation est à peine commencée. Quelle aventure demeure ouverte à la recherche ! Et comme cette recherche vise à la découverte de valeurs humaines, quelle abondance de concepts toujours susceptibles d'être reconduits nous attend, quelle vie palpite derrière les textes que nous interrogeons, une vie qui peut être la nôtre en définitive !

A cette recherche, à cette découverte René Nelli a attaché son nom. Je vois souvent en lui l'exemplaire le plus exact de l'homme d'Oc au XX^me^ siècle. Non pas l'homme de la terre d'Oc (cela, il l'est un peu en certains de ses poèmes, mais beaucoup moins que d'autres poètes de son pays) ; l'homme de la civilisation occitane plutôt. Pour atteindre cette civilisation, traverser l'épaisseur des siècles, il a multiplié les approches les plus neuves, les méthodes les plus modernes. Il s'est fait ethnographe pour parler des *mœurs,* en plusieurs études devenues les bases de nos travaux ; il s'est fait historien des religions pour clarifier la compréhension du catharisme, et nous lui devons, avec son édition des *Ecritures Cathares,* des commentaires d'une grande perspicacité ; une connaissance du fait poétique, dans son essence et dans ses variations sous toutes les latitudes historiques, lui permet enfin de retirer du fonds occitan des textes qu'il « donne à voir » suivant une expression qu'il aime emprunter à Eluard. Aussi devons-nous faire très attention aux phrases, mêmes rapides, de ses notes ; elles tombent au terme d'une expérience unique de la chose d'Oc. Je cite celle-ci, assez lapidaire, qui contient et délivre une intelligence des troubadours : « Pendant les deux siècles d'or, les troubadours... créeront une technique nouvelle qui consiste à juxtaposer les thèmes sans les expliciter discursivement ». Voici résolu l'embarras où se trouvait un grand romaniste comme Jeanroy, pensant que les troubadours composaient mal. Et cette autre : « En cherchant la singularité formelle, ils ont parfois été entraînés à la véritable allure de l'imaginaire ; et ils nous ont transmis un langage mystérieux qui par la grâce de l'art, loin d'avoir vieilli, nous confie, aujourd'hui, bien plus peut-être qu'il n'avait à nous dire... ». Ainsi se trouve définie une méthode de lecture, qui échappe à l'érudition souvent desséchante et rejoint les exigences de l'amateur de poésie.

J'emprunte ici au livre imposant qui vient de sortir chez Desclée de Brouwer, *Les Troubadours.* Premier tome d'une œuvre immense à paraître, et qu'avec René Nelli avait préparée avant sa mort le maître René Lavaud. Lavaud était un spécialiste formé pendant une longue vie à l'élucidation du texte même des troubadours. Sa rigueur patiente d'éditeur de Peire Cardenal lui interdisait les faux sens de hâte, les interpréta-

tions seulement élégantes. Son esprit était bourré de citations et de références. Quand il traduisait, sa plume connaissait mille repentirs. Mais il n'abordait pas les problèmes de la création poétique. Il devait trouver en René Nelli exactement ce qui lui manquait, ce qui nous manquait. J'ai vu avancer cette collaboration, une révélation pour ces deux hommes qui cultivaient l'amitié. Je pense qu'ils ont eu beaucoup de joie à vivre ensemble, et justement par l'addition qu'ils constituaient, toute une civilisation.

De cette civilisation sont les preuves trois œuvres données in extenso aujourd'hui : *Le Roman de Jaufré* (dont l'édition de Clovis Brunel est de 1943), *Flamenca* (l'étude de P. Mayer avait été rééditée en 1901) et *Le Roman de Barlaam et Josaphat* (édition allemande de Heuckenkamp, 1912, sans traduction). Il y a peut-être quelque coquetterie à présenter sous ce titre, *Les Troubadours,* trois longs textes narratifs, dont le dernier est en prose, alors qu'on attendait des poèmes lyriques. Mais il y a surtout grande utilité à montrer au public que la littérature occitane, ce n'est pas seulement la *chanson,* d'amour surtout, de guerre ou de politique un peu. Il importe que la totalité de la production d'oc soit envisagée.

Jaufré, c'est un roman du cycle arthurien, contemporain de Chrétien de Troyes. Des travaux les plus récents de M^me^ Rita Lejeune résulte cette datation. Le poète anonyme occitan n'est donc pas un imitateur, un suiveur. Il a pu emprunter parfois à Chrétien ; mais celui-ci lui doit certainement aussi. Les deux œuvres se ressemblent par leur fantastique, leur aura sentimentale et courtoise, leurs chutes savoureuses dans l'humour. Si l'auteur anonyme de *Jaufré* a un style plus rude, d'aspect plus archaïque que Chrétien, en revanche c'est un maître de la composition, et son roman, encadré par deux épisodes de bonne humeur dont le Roi Arthur fait les frais, sous-tendu par la malicieuse vengeance que le héros se promet de tirer du sénéchal Queu, distribué en quelques masses narratives simples, avance suivant le double principe de la progression dramatique et de la variété des épisodes. La tâche de Lavaud et Nelli aura été de donner de ce rythme une bonne transposition française. La tâche particulière de Nelli de souligner la puissante poésie de certains moments, - tel cet extraordinaire séjour que Jaufré fait au château et dans le pays de Brunissen ; il y est victime d'un peuple qui magiquement souffre des douleurs de son seigneur et entre en fureur quand on lui demande la cause de sa souffrance. C'est là une trouvaille que Nelli a raison de placer très haut.

Avec *Flamenca,* nous sommes dans le domaine occitan seul, encore que l'action de ce roman se déroule en pays d'oïl. La *nova,* ou nouvelle de sujet courtois, préfigure la Renaissance italienne. Mais c'est une invention du domaine d'oc. Lavaud et Nelli lui donnent d'autres descendances : « Il n'est pas

douteux que c'est le *romanesque occitan* qui inaugure la longue tradition qui aboutira à Marcel Proust en passant par la *Princesse de Clèves*... *Flamenca* est un grand roman psychologique, si l'on veut bien y voir surtout de la psychologie de comédie. Par endroits le comique de *Flamenca* est celui de l'*Ecole des Femmes* ou du *Tartuffe* ». Ajoutons : le plaisir que l'on prend à lire *Flamenca* est bien celui d'un spectateur de comédie *classique,* qui ne refuse pas de rire franchement, pourvu qu'on lui ménage deux compensations au rire, le rêve romanesque, c'est-à-dire l'*empaysement* aux états de courtoisie idéale, et la finesse psychologique. Analyse d'un amour-passion à travers des aventures agréablement dessinées, *Flamenca* est l'œuvre d'une société raffinée, au temps de son équilibre classique. Elle vit toujours par là-même.

Plus difficile, non pas à lire, mais à pénétrer, est le *Roman de Barlaam et Josaphat.* Roman spirituel, il exprime en oc des thèmes venus d'Orient (Josaphat n'est autre que le Bouddha). Projection dans le monde occidental chrétien d'une narration copte, arménienne, arabe, il fait songer à un syncrétisme médiéval capiteux. Sa beauté, il la doit à la richesse d'une sorte de belle légende, mais aussi à une prose aussi ferme que facile. Cela se lit comme un conte. Cela se médite comme une somme épurée de spiritualisme. A-t-on affaire à un texte dualiste recouvert d'un vernis catholique, comme le prétendent nos éditeurs après M. Déodat Roché, je n'en sais rien, n'étant pas orfèvre en théologie. Au moins suis-je d'accord pour souligner que « l'auteur inconnu a tenu la gageure de renouveler constamment l'intérêt d'une action qui... se passe apparemment sur terre, mais, en réalité, dans l'autre monde.

Romanesque fantastique de *Jaufré,* romanesque mondain et psychologique de *Flamenca,* romanesque spirituel de *Barlaam et Josaphat,* René Lavaud et René Nelli nous donnent une somme, et nous font rêver des trésors (c'était là le titre d'abord projeté pour ce livre) de l'occitanie médiévale, ce pays de l'homme qui resurgit des siècles, et dont les massacres n'ont pu ainsi éteindre la voix.

•

Sur ces massacres on revient obligatoirement si l'on renouvelle l'intérêt pour la civilisation d'oc. J'ai parlé du livre de Zoé Oldenbourg. Je voudrais signaler un ouvrage qui risque de passer inaperçu en France, étant écrit en catalan. Mais c'est un ouvrage capital, bien capable de faire réfléchir les historiens. Le très jeune érudit barcelonais Jordi Ventura (il vient d'obtenir cet hiver le prix de biographie *Aedos* pour une étude sur le Roi Alphonse le Chaste) nous donne une interprétation radicalement nouvelle de la Croisade Albigeoise :

Pere el Catòlic i Simó de Monfort. Et cela le plus naturellement du monde. Les historiens, en effet, même les plus favorables au peuple et aux féodaux du Midi, utilisent des sources depuis longtemps connues, et qui appartiennent au camp des Croisés : Guillaume de Puylaurens et surtout Pierre des Vaux de Cernay. Etant de plus nationaux français, ils se placent dans l'optique de l'histoire telle qu'elle s'est faite. Leur démonstration épouse le mouvement de la politique capétienne : l'extension du royaume de France jusqu'à la Méditerranée. Ils concluent généralement sur la naissance de la France moderne, Midi ajouté au Nord. Jordi Ventura, étant Catalan, utilise d'autres sources : les admirables archives d'Aragon déposées à Barcelone. Les événements militaires sont ainsi vus depuis l'autre camp, les tactiques aussi bien guerrières que politiques sont expliquées suivant les intentions aragonaises. L'auteur ne développe pas la pensée de Paris, il ne considère pas le projet réussi, mais le projet avorté qui était aussi grand : l'établissement d'un état occitan de part et d'autre des Pyrénées (la montagne apparaît ainsi non comme une barrière, une frontière naturelle, ce qu'elle devait devenir, mais comme un lien, une épine dorsale, ce qu'elle était réellement au début du XIII[e] siècle). Cette méthode qui inverse la coutume ne change rien aux conclusions habituelles de l'histoire ; de toutes façons il faut en arriver au traité de Meaux et à l'annexion du Languedoc par la France ; mais on voit plus clair dans le drame, dont les protagonistes sont maintenant tous présentés, et présents. Chemin faisant, Ventura peut transformer certains sujets : son interprétation de la tactique suivie sur le champ de bataille de Muret bouleverse les explications antérieures.

Ajoutons deux nouveautés encore. Utilisant un travail de l'américain John Hine Mundy (*Liberty and Political Power in Toulouse, 1050-1230*. Columbia University Press, New-York, 1954), Ventura met en lumière les tensions internes de la société méridionale et inaugure ainsi une explication de la faiblesse du parti méridional, miné par une véritable lutte des classes. Enfin sa découverte propre : ses recherches d'archives lui ont permis de signaler ce dont personne n'avait parlé, l'existence et l'importance des Cathares dans les terres des Rois Catholiques. Il a consacré à ce sujet une étude très solide en espagnol (*El Catarismo en Cataluña*, Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XXVIII, 1959-60). Il y revient dans son livre, fondant du coup une vision de l'unité humaine et intellectuelle occitane, de Tarragone à Montauban.

Ecrit dans un style plein d'élégance et de flamme, qui réserve l'érudition minutieuse aux pages nombreuses de notes, ce livre, très bien illustré et présenté, honore l'école barcelonaise d'histoire dont le maître, Jaume Vicens i Vives, vient

de mourir. Il honore aussi l'édition catalane. Le catalan n'étant pas une langue difficile pour des français, et certainement pas pour des français du Sud, on ne saurait trop recommander cette lecture. Il ne faudra pas perdre de vue Jordi Ventura, dont va paraître *Alphonse le Chaste,* et qui pourrait bien faire progresser notre connaissance de toute une zone humaine d'Europe, dans son passé, dans la réalité de sa civilisation. Ceci au moment où les *Belles Lettres* nous donnent le dernier tome de la *Chanson de la Croisade Albigeoise,* poème épique occitan édité par M.-E. Martin-Chabot.

ROBERT LAFONT.

Naissance de la Poésie Française, par Pierre Daix et Charles Camproux, avec la collaboration de Guillevic et René Lacôte. - Club des Amis du Livre Progressiste (t. I, 1959; t. II, 1960). Zoé Oldenbourg: *Le Bûcher de Montségur*, Gallimard, 1958. - *Les Troubadours*, traduction de René Lavaud et René Nelli, Bibliothèque Européenne - Desclée de Brouwer, 1960. - Jordi Ventura: *Pere el Catòlic i Simó de Montfort*, Ed. Aedos, Barcelone, 1960. - *Chanson de la Croisade Albigeoise*, éditée et traduite par Eugène Martin-Chabot, *Les Belles Lettres* (t. II, 1957; t. III, 1960).

LITTERATURE

LECTURE DE BRECHT, par Bernard Dort (*Seuil*).

En effet, il s'agit bien d'une *lecture*. Et il est sans doute peu de mots qui conviennent aussi bien à l'œuvre de Brecht, puisque, même à la scène, ce théâtre est fait pour être saisi avec un certain recul, traduit par une conscience lucide, déchiffré, *lu*. Bernard Dort a pris le parti de s'appuyer sur les textes et de nous en proposer un examen chronologique et critique dont le double avantage est de nous rendre sensible l'évolution de Brecht tout en nous montrant comment cette évolution n'a cessé de retentir sur le contenu et la structure interne de chaque pièce. En ce sens l'œuvre brechtienne nous apparaît, à travers ce livre, comme un modèle de création perpétuelle, de recherche vivante, toujours stimulée par la réalité, par la contradiction, par l'expérience : elle a la saveur d'une « science » qui précise chaque jour ses objectifs en perfectionnant ses méthodes.

De la période allemande des pièces de négation (comme ce *Baal* des débuts) aux grandes œuvres largement humaines et généreuses de la dernière partie de sa carrière comme *La bonne âme de Se-Tchouan* ou *Le cercle de craie caucasien*, des *Lehrstücke* (pièces didactiques) aux fresques épiques telles que *Mère Courage*, du baroque de *l'Opéra de quat'sous* aux drames américains (*Sainte Jeanne des Abattoirs*) ou français (*Les visions de Simone Machard*), on sent bien que circulent dans la pensée et la « poétique » de Brecht les ferments d'un réalisme de bon aloi, soucieux de coller toujours davantage à l'histoire, tout en la jaugeant, la mesurant, en prenant vis-à-vis d'elle les distances requises par les exigences d'un art conscient et efficace. Il faut d'ailleurs savoir gré à Bernard Dort de nous éclairer sur ce *Verfremdungseffekt*, effet d'*éloignement* plutôt que de *distanciation*, si capital à l'intelligence du théâtre brechtien, mais qui loin d'être une idée abstraite ne peut se comprendre qu'à travers une mise en scène et une interprétation : celles par exemple d'Hélène Weigel et du *Berliner Ensemble*. Et s'il existe une orthodoxie brechtienne si rigoureuse, c'est bien parce que le réalisme de l'œuvre ne souffre aucune déformation et ne devient vraiment « critique » qu'avec l'appoint d'une activité de l'esprit, d'une coopération intellectuelle du spectateur comme du lecteur.

A cet égard, rien ne nous renseigne aussi bien, m'a-t-il semblé, que les excellentes analyses proposées par Dort des *Cinq difficultés à écrire*, bréviaire brechtien publié dès 1935 et destiné à une diffusion clandestine en Allemagne hitlérienne, où se trouve exprimé l'essentiel de la stratégie et de la tactique dramatique de celui qui mérite d'être considéré comme un des plus grands écrivains de théâtre de notre temps. Poète aussi, car une des vertus essentielles de cette œuvre entrecoupée de *songs*, de chorals, de récitatifs, n'est-elle pas un lyrisme démystificateur ?

On aura profit à compléter ce remarquable essai par le texte de Bernard Dort *Pour une critique brechtienne du cinéma* paru dans le numéro 114 des *Cahiers du Cinéma :* il est dit en effet que l'épidémie brechtienne se propage à tous les arts, mais c'est une épidémie « hygiénique » (1).

RAYMOND JEAN.

L'HOMME EN QUESTION, par Claude Roy (*Gallimard*).

Une fois de plus l'auteur du *Malheur d'aimer* nous montre qu'il sait parfaitement ce qu'est le bonheur d'écrire. Il se peut, comme il le dit dans son essai liminaire, que la situation du critique soit parfois une *situation critique :* nul doute qu'elle ne soit aussi fort heureuse. Mais il faut pour cela s'appeler Claude Roy. C'est-à-dire avoir mis au point ce curieux système de critique-bavardage-amitié dans lequel l'euphorie du langage tient lieu (avantageusement) d'analyse et où la « description » se révèle être la meilleure méthode d'approche des grandes œuvres, peut-être la plus honnête, en tout cas la plus généreuse.

Car, dans ces propos à bâtons rompus sur des écrivains aussi divers que Chamfort ou Mauriac, Benjamin Constant ou Aragon, Zola ou Roger Vailland, les bâtons que l'on rompt (et définitivement) sont ceux de l'aigreur, de la causticité, de l'étroitesse de vue et de la mesquinerie sous toutes ses formes, bref l'arsenal de cette négative « critique des défauts » qui, depuis le seigneur Pococurante, n'a jamais été que l'arme de ceux qui « prennent leur plaisir à n'avoir pas de plaisir ».

Claude Roy, lui, prend plaisir à lire Stendhal, Tchékov, Simenon et même le Général De Gaulle et il ne s'en cache pas. Il dit très exactement le pourquoi et le comment de ce plaisir et il est rare que son émotion, sa bonne humeur, sa gourmandise ne soient pas communicatives. La seule chose qu'on pourrait lui reprocher serait d'avoir un trop robuste appétit, de goûter à tous les mets, de les trouver tous excellents et d'en redemander sans cesse. Mais c'est le signe d'une très bonne santé.

Ceci dit, il serait extrêmement intéressant d'analyser en quoi Claude Roy critique est un artiste et un poète. Il faudrait pour cela regarder ses phrases de très près et y déceler les rouages (extraordinairement bien graissés) de ce mécanisme d'horlogerie perpétuelle qui fait rebondir les idées sur les images et les images sur les idées et les secrets de cet organisme vivant où les mots activent la circulation de la pensée comme un gant de crin celle du sang. Mais voilà que je fais du Claude Roy. Il est temps que je ferme ce beau livre.

RAYMOND JEAN.

---

(1) Saisissons l'occasion de cette note pour signaler l'excellente traduction de *la Résistible ascension d'Arturo Ui* par Armand Jacob au tome VII du *Théâtre de Brecht* des « Editions de l'Arche ». Un des grands mérites d'Armand Jacob est d'avoir su nous rendre perceptible le rythme du vers noble, « schlégelien » utilisé par Brecht dans cette histoire symbolique « de choux-fleurs et de gangsters siciliens » pour nous faire « mesurer l'intervalle qui sépare les criminels historiques de la grandeur qu'ils s'attribuent eux-mêmes et que nous leur prêtons ».

SUR PROUST, par Jean-François Revel (*Julliard*).

J'ai lu ce livre il y a un mois avec beaucoup de plaisir. Aujourd'hui, s'il me fallait le résumer, j'éprouverais un certain embarras. La preuve est ainsi faite que l'essai de Jean-François Revel ne prétend pas prodiguer sur Proust des *idées* ou des *découvertes,* mais être un guide de lecture et, si possible, de lecture « naïve » et démystifiante.

Servi par sa réputation et son goût du paradoxe, l'auteur nous invite donc à lire *A la Recherche du temps perdu* d'une façon un peu provocante, c'est-à-dire en substituant aux microscopes de l'érudition universitaire ou aux téléobjectifs de la critique philosophique, les lunettes de l'amateurisme éclairé (Proust lui-même a si longtemps passé pour un amateur !) et du lucide bon sens. Un subtil architecte, un romancier du *temps,* le père de Swann ? Allons donc : un chroniqueur *réaliste* qui n'est jamais si à l'aise que dans la peinture scrupuleuse des milieux - hommes et salons - d'une société qu'il connaît bien. Le plus fort est qu'il y a beaucoup de vrai dans tout cela !

De nombreuses et fort intéressantes digressions font le charme de ce très libre ouvrage. En particulier d'excellentes choses sur les snobs et le snobisme. De belles pages sur Montaigne.

RAYMOND JEAN.

ZOLA, LEGENDE OU VERITE, par Henri Guillemin (*Julliard*).

Henri Guillemin, qui ne craignit pas de faire la vérité sur d'illustres auteurs, au scandale de certains, s'est efforcé, en ce nouvel essai, d'éclairer la figure honnie ou adulée de Zola. Sa tâche est, ici, de réhabilitation.

Qui fut ce dreyfusard athée, ce naturaliste incarné, ce romancier scientifique, ce critique d'art déçu par les impressionnistes et le « faux » génie de son ami Cézanne ? Il fut, répond Guillemin, un cœur tendre, sentimental et même mystique, un homme qui affectionnait le confort, le calme et la solitude. Il s'est jeté dans l'Affaire, quand il a vu que ce serait une infaillible manière de se détourner du chemin des honneurs dont, après le succès de « L'Assommoir », le goût lui était venu. Il veut susciter un « cri de justice », qui le remue lui-même aussi profondément qu'il va remuer la France. Pourtant, il n'aime pas les politiciens et répugne à l'engagement social. A-t-il représenté le socialisme autrement qu'abject ? « Peu d'hommes moins préparés que lui, moins aptes à la bagarre ». Son émotivité est extrême, presque morbide. « Le « bœuf de labour » est un hypersensible, un écorché vif ».

Guillemin trace de Zola un portrait en profondeur, qui n'a sans doute jamais été fait. Avec Jeanne, la lingère, il commet l'adultère. C'est une faute, si ce n'est un péché, pour lui, qui confesse « un désir insatiable de virginité... », de « pureté immaculée, inaccessible... ». Après la défaite du christianisme, il y a « une religion humaine à trouver », indique-t-il dans les notes de travail pour « Paris ». « Une religion nouvelle, une espérance nouvelle... le monde en a soif » (Lourdes). Guillemin relève dans l'œuvre de

Zola une multitude d'expressions qui disent son « infinie pitié », son « ardente charité », son immense espoir.

Un parallèle entre Claudel et Zola fait l'objet du dernier chapitre. Ces analogies « forcées » ne nous convainquent guère. Toutefois, l'on y apprend certaines choses sur le grand poète, qui sont pleines d'intérêt.

ANDRÉ MIGUEL.

LETTRES, par Hugo von Hofmannsthal et Carl J. Burckhardt, traduites de l'allemand par Louise Servicen (*Plon*).

Etre nerveux, instable, inquiet, Hofmannsthal s'interroge souvent sur la validité de l'œuvre qu'il compose ; il en appelle au jugement de son ami, le presse de lui donner confiance. L'un comme l'autre ont le goût des amitiés délicates. « Fidélité, absence d'envie, les deux pierres de touche. Puis surtout, la joie et la liberté d'être objectif, de baigner avec quiétude dans la conscience sereine que cet état est naturel. L'amitié, c'est cela, le sentiment le plus rare ». C'est Carl J. Burckhardt, le fils de l'historien suisse, ami de Nietzsche, qui, assurément, joue le grand rôle dans cet échange de lettres, commencé en Janvier 1919 et clos le 14 Juillet 1929 par le dernier billet d'Hofmannsthal, la veille de sa mort, annonçant le suicide de son fils Franz.

Burckhardt propose les thèmes de réflexion, déroule de brillantes suites d'idées avec un entrain juvénile, une plaisante alacrité. Hofmannsthal n'est que reconnaissance, affectueuse admiration à l'égard de son jeune ami. Il redit sa gratitude et le besoin qu'a son esprit d'être excité et rechargé par leur correspondance et leurs conversations.

La pensée de Burckhardt est pessimiste en ce qui concerne son époque. Comme Gœthe, qui l'avait pressenti avant Kierkegaard et Nietzsche, il croit « que la transmutation des valeurs revient toujours à son point de départ ». Le progrès est un mythe creux. Pour être unie, il manque à l'Europe « une forte pensée de base, une conviction ». Faudra-t-il longtemps avant que les Européens ne retrouvent une âme polyphonique, avant que ne s'efface la psychose du nationalisme ? Il oppose volontiers la nature allemande, grégaire, scientifique, organisatrice et disciplinée, capable de magnifiques équilibres (Gœthe, Gotthelf) mais toujours tentée violemment par l'abîme, le vital, l'originel à la France sage et expérimentée de Pascal et de Rabelais, de Racine et de Voltaire. « ... Un regard doué d'un surcroît d'acuité sur l'envers de toutes les positions morales, un regard qui n'est pas français », écrit-il à propos de Proust. Considération qui s'apparente à tant d'autres montrant le désir de réduire l'esprit français à ses composantes classiques. Ne seraient pas français tout un côté de Rabelais, de Montaigne, de Chateaubriand, de Balzac, de Nerval, tout Lautréamont et le surréalisme ! Les deux amis partagent cette aberration.

Parmi ses longues réflexions sur l'histoire, la politique, la littérature, Burckhardt introduit des portraits d'écrivains qu'il rencontre à Paris, en Suisse, en Allemagne, des notes vivantes rapportées de ses voyages, des aperçus pénétrants sur Gœthe, Hölderlin, Rilke, Valéry, Cocteau, Mauriac, etc...

ANDRÉ MIGUEL.

LE ROMAN

HISTOIRE DE PIERROT, par Henri Thomas (*Gallimard*).

Les distributeurs de gloire se sont beaucoup occupés d'Henri Thomas ces temps-ci. On lui a décerné un prix, non sans quelque réticence, ce n'est pas ce roman-ci qu'on aurait voulu primer, mais tel autre, bien meilleur. Bref, souhaitons à Henri Thomas d'avoir les lecteurs qu'il mérite.

On a regretté qu'il ne fût pas connu par un plus vaste public. Les gens qui ne lisent que les livres dont la réclame fait souvent toute la valeur seront-ils sensibles à ces rares qualités d'écriture qui sont l'honnêteté, la mesure, la discrétion, à un art qui cerne les secrets plus qu'il ne les dévoile, sachant bien qu'il n'y a pas de vérité absolue mais seulement des vérités relatives et changeantes.

Les nouvelles publiées sous le titre de la première *Histoire de Pierrot* donnent justement de cet art plus que des échantillons, des modèles achevés. Il faut le répéter, tout l'effort de l'auteur, ce n'est pas si commun, semble porter sur l'art d'écrire qui est de faire du langage non un fallacieux mystère à l'image du mystère des êtres et des choses, mais autant que possible un moyen d'élucidation, à tout le moins d'approche de l'inconnu. Un autre mérite de l'auteur, sans doute peu fait pour lui attirer ces lecteurs blasés par le prétendu « sensationnel », c'est de montrer que ce qu'on appelle la banalité, la vie obscure de l'homme le plus commun renferme autant de secrets que l'exception. N'importe qui est de l'étoffe dont on fait les héros. Sans la réclame que serait leur gloire ? - ou cette renommée qui dure seulement le temps que la pluie lessive les affiches. Sans l'art d'écrivains comme Henri Thomas, solide comme un mur, mais qui attire aussi peu le regard, qui se douterait que la réalité, si elle n'était dite, n'existerait peut-être pas ?

PIERRE MATHIAS.

LA CHAMBRE DES ENFANTS, par Louis-René des Forêts (*Gallimard*).

Recueil de cinq nouvelles ou récits dont la lecture n'est pas toujours facile. L'auteur a-t-il voulu renouveler ce genre littéraire comme d'autres le font pour le roman ? Le premier récit est assez traditionnel : un souvenir de guerre simplement conté, mais dont le héros reste mystérieux. Dans les autres, les événements importent moins que les états d'âmes des personnages, et ce sont ces états complexes, contradictoires, ces jeux d'enfants innocents et cruels, de miroirs déformants que sont la veille et le songe, le présent et le passé, la banalité et l'exception qui constituent les thèmes ou les éléments de puzzles patiemment assemblés par l'auteur. Où veut-il en venir ? A rien d'autre qu'à peindre la vie-même, comme tout écrivain conscient, c'est-à-dire à y voir clair en lui-même, car c'est déjà y voir clair que de reconnaître qu'il y a

dans une âme des obscurités irréductibles. Entreprise ambitieuse, je ne dis pas de les peindre, mais de faire comprendre qu'elles existent. La difficulté de lecture est ici inhérente au sujet. Une autre difficulté, à mon sens du moins, tient à une certaine abstraction du langage, particulièrement de celui qui est prêté aux enfants. Qu'est-ce qu'un dialogue naturel en littérature ? N'est-ce pas le langage profond, caché, que l'auteur a voulu exprimer ?

Que ces études parfois irritantes dérangent l'illusoire quiétude du lecteur, le forcent à réfléchir, voilà qui n'est pas si commun et qui fait que l'œuvre de Louis-René des Forêts, en définitive, intrigue et captive.

PIERRE MATHIAS.

CHACUN SON ROYAUME, par Georges Navel (*Gallimard*).

Georges Navel est un homme libre, un des derniers hommes libres. Hommes déjà machines, deux fois déchus, la deuxième de la condition d'homme, comprendrez-vous encore quelque chose à cette vie qui vous semblera misérable, du moins inconfortable, à ce combat incessant pour conserver des valeurs - un royaume - que vous jugerez dérisoire, périmés ? La seule liberté qui vous reste n'est-elle pas de choisir entre telle ou telle marque de machine à laver ? Georges Navel préfère la source.

Mais est-ce bien de sa vie qu'il s'agit ? - des Travaux et des Jours d'un Hésiode syndicaliste, comme dit Jean Giono. Les événements contés, les personnes présentées, les paysages décrits servent surtout, à mon sens, à montrer les lignes de force d'un tempérament : celui de l'auteur. Il se caractérise d'abord par ceci qu'il s'est fait lui-même, qu'il ne doit qu'à son expérience ce qu'il sait. Il faut pourtant admettre une disposition innée. « *On naît libre par grâce, comme intelligent ou beau* » dit excellemment Jean Guehenno. Mais cet *instinct de la liberté,* Georges Navel l'a toujours gardé farouchement intact, d'où son refus des contraintes sociales et des tâches serviles ou inhumaines qui font de l'homme un auxiliaire des machines. Disons rapidement qu'il reste un artisan anarchiste. Il n'entend pas non plus être esclave de ses besoins, il rejette particulièrement ceux que l'industrie, sous prétexte de confort, invente pour son propre profit et n'accepte que ceux qu'il juge naturels : d'où sa sympathie pour les « végétaliens » de Bascon.

Cette *marge de liberté* qu'il se réserve lui permet d'être toujours attentif aux êtres et aux choses, de les comprendre pour ce qu'ils sont, de les aimer, de partager les idées ou les illusions des uns, de goûter la saveur naïve ou originelle que les autres n'ont jamais complètement perdue.

Chacun son royaume ; à chacun de mériter son royaume, c'est-à-dire cet état de sagesse et de lucidité où un homme a conscience d'être devenu exactement lui-même ; le bonheur est de surcroît.

PIERRE MATHIAS.

LE SILENCE DE CELIA, par Paul Arnold (*Mercure de France*).

Toute œuvre de Paul Arnold m'apparaît comme la projection romanesque d'un monde clos de toutes parts, comme si le rayon d'un projecteur isolait à la fois les personnages, les décors de leur passage, leurs pensées, leurs actes et leur comportement. Le fait d'être aussi un homme de théâtre et un grand familier de Shakespeare n'est pas sans influencer fortement le romancier. On trouve chez lui cette vérité qui est celle de la scène où, auteur, personnages, acteurs et public ne forment plus qu'un moment saisi et vécu en dehors de toute autre contingence, où l'espace et le temps se plient à l'exigence d'une *représentation* qui arrive à incarner une vie imaginaire, mais subitement commune à tous, et toute puissante des vertus de l'évidence.

Ce caractère est particulièrement celui du *Silence de Célia,* le dernier roman de Paul Arnold, histoire d'une passion qui conduit ses héros jusqu'à la mort. L'amour ici, fonce comme un oiseau de proie et ce cas de possession est d'autant plus fascinant que nous le voyons s'exercer sur deux individus profondément différents : un jeune savant, en voyage à Locarno, et une adolescente rebelle, petite paysanne aussi naturelle qu'un élément. Au-dessus d'eux, le ciel et la lumière paradisiaque du Lac Majeur.

Paul Arnold semble obéir au conseil de Gœthe : Ne parle pas mystérieusement d'un mystère ! Le ton de ce roman est simple et précis, d'un mouvement accordé au peu de temps qui reste à vivre à ces jeunes victimes du sort. Rien d'inutile, rien qui ne soit l'essentiel, pour situer un figurant, pour montrer l'heure qu'il est, la couleur du jour ou le silence de la nuit. C'est du grand art romanesque, l'art de l'*inévitable.* Dans ces pages qu'on aimerait définir : chronique d'une passion mortelle, jouent aussi leur rôle les superstitions, les rites religieux, tout un entrecroisement de forces qui nous font pénétrer dans un moment d'existence pareil à beaucoup d'autres mais devenu magique grâce à sa propre lumière. On voit le secret, et le secret pourtant reste entier. La catastrophe finale est précédée d'un temps sans limite, d'une sensation de vivre qui ne peut que se situer dans son absolu foudroyant. Le titre du livre tient sa promesse : roman silencieux, en effet, mais d'un silence de feu.

YANETTE DELÉTANG-TARDIF.

UN COMBAT OPINIATRE, par Robert André (*Grasset*).

Le sujet du roman de Robert André n'est sans doute pas nouveau, pas plus que le soleil ou la neige, mais il n'est pas non plus commun ; il ne fournirait pas pourtant aux journaux, si quelque fait-divers l'imitait, matière à sensation. Peut-on mieux le définir que par l'expression : une crise poétique ? Qu'on imagine, c'est l'auteur qui plutôt imagine, un homme en apparence quelconque, un comptable d'esprit positif, ordonné, scrupuleux, comme il convient à sa profession, dont la principale distraction est le jeu d'échecs et l'hygiène du célibataire qu'il est l'usage des femmes relativement faciles. L'homme le moins fait pour être touché par

la grâce poétique. C'est pourtant ce qui lui arrive. Les circonstances, les lents progrès d'un envoûtement qui fait que le héros devient sensible aux paysages, préfère la compagnie d'une petite fille à celle d'une femme experte en gymnastique amoureuse, se laisse battre aux échecs tout en ayant l'air de mener un combat opiniâtre et n'arrive plus à distinguer le rêve de la veille sont décrits, analysés, dans un style net et vivant qui saura se laisser gagner lui-même par le délire.

Délire tout relatif, nous sommes loin des vaticinations poétiques qui remettent tout en question. Le héros, qui retrouvera son ordre, méritait-il de recevoir pareille illumination ? Il reste que l'œuvre de Robert André suscite un intérêt d'une qualité rare.

PIERRE MATHIAS.

NOTRE-DAME DES DESEMPARES, par CHRISTIAN MURCIAUX (*Plon*).

Le sujet apparent de l'œuvre de Christian Murciaux est la guerre civile espagnole. Les événements historiques vécus par les personnages emplissent de bruit et de fureur le paysage le moins fait pour une apocalypse : le paradis terrestre de la huerta de Valence. Y a-t-il du reste un lieu sur terre où la guerre ne soit pas impie ? Le véritable sujet me semble, à travers le destin des héros du livre, dont le principal est le jeune paysan Juanito, la peinture de quelques aspects fondamentaux de l'âme espagnole : l'attachement à sa terre généreuse ou revêche, l'amour de la liberté, une foi infaillible, comme celle de Juanito, pourtant combattant républicain, en Notre-Dame des Désemparés, un sens si aigu de l'honneur qu'il n'y a pas de compromission possible. Ces aspects ne sont pas nouveaux, ni leur peinture, ni celle de l'amour, de l'amitié et de la mort. C'est un des grands mérites de l'auteur d'avoir su, avec ces thèmes traditionnels, construire plus une symphonie qu'un roman, un vaste poème à la gloire, en définitive, de la vie qui est générosité, exubérance et sacrifice. Faut-il ajouter qu'on s'intéresse autant au sort de Juanito qu'à celui de la République espagnole, qu'on admire la connaissance profonde que Christian Murciaux a des choses d'Espagne, qu'on aime sa langue et son art de poète qui décrivent et pénètrent paysages et âmes - et que ce roman est un des meilleurs qu'on ait lus depuis longtemps ?

PIERRE MATHIAS.

LES ARTS

ART ET HUMANISME A FLORENCE AU TEMPS DE LAURENT LE MAGNIFIQUE, par André Chastel (*Presses Universitaires de France*).

Le quatrième tome publié par l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris est consacré à une exhaustive étude sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien. André Chastel y examine l'ensemble des rapports de l'Art Florentin à la fin du XV^me^ siècle. A l'aide de notions qui lui sont propres, il a cherché, notamment dans l'œuvre de Marsile Ficin, les éléments de la situation intellectuelle et artistique de cette époque qui est une jointure de deux âges de l'histoire, et il a proposé une mise au point critique de tous les travaux importants qui embrassent cette extraordinaire période.

Chronologiquement on avait commencé par juger les Florentins sur leur simplicité chrétienne, puis sur leur candeur imaginative et leur fraîcheur de sentiment. Cette appréciation s'est ensuite compliquée sous l'influence de Huysmans, de Peladan, et des poètes décadents qui trouvaient dans l'élégance florentine d'étranges perversités. Depuis lors la critique n'a guère évolué, et c'est une construction véritablement neuve qui a été entreprise par Chastel. Le mouvement platonicien ne contient pas toute l'histoire de l'humanisme florentin. Dans un climat nouveau ont été élaborées les idées maîtresses de l'époque, celle de l'homme centre du monde, d'un cosmos organique, la découverte de l'antiquité comme civilisation complète. Florence, sous Laurent, est en réalité une ville où les problèmes sont plus nombreux que les certitudes. Au temps où l'histoire de l'art n'était qu'un chapitre de l'histoire de la culture, l'accord de l'art et de l'humanisme allait de soi. C'est contre cette « évidence » que Chastel a estimé devoir réagir. Où et comment se rencontrent le milieu intellectuel et celui des peintres ou des sculpteurs, il y a là un ordre de problèmes qu'on a longtemps laissés dans l'ombre, et que Chastel a choisi de dégager. Il n'a pas cherché à définir la vision du monde dont se déduiraient les manifestations de l'art, il a préféré détecter les minima significatifs, c'est à dire les œuvres, les formes, les affirmations nettement nouvelles sous l'ère de Laurent : tel est l'objet du premier Livre. Le second offre le tableau des éléments actifs de la culture artistique florentine. Le troisième fixe, autour des principaux faits florentins, les autres points de rencontre entre les idées florentines et le style florentin, sans oublier que le mythe de la Renaissance s'accomplit à Rome et non à Florence.

Ce n'est pas en vertu d'une décision posée a priori, mais en fonction de chaque situation, que Chastel a complété l'une par l'autre les méthodes : qu'il passe constamment de l'histoire des styles à l'iconologie, en les reliant l'une et l'autre à la commande et aux modes de travail de l'artiste. La légende médicéenne est née au milieu du XVI^me^ siècle en même temps que le Grand Duché de Toscane, elle est liée à sa structure aristocratique et à ses institutions académiques. Des doutes ont été émis depuis longtemps sur la portée exacte du mécenat médicéen. L'action de Laurent s'est manifestée par une politique de prestige artistique qui a fini par

vider Florence de ses artistes, et par des commandes dont les réalisations sont imparfaites. Nous sommes loin du patronage cohérent d'un Louis XIV ou d'un Jules II. On ne saurait méconnaître pourtant l'intérêt de Laurent pour toutes les formes de l'activité artistique, et le rayonnement de son goût.

Tel se présente l'ouvrage de Chastel, somme de tous les documents recueillis, mise au point des travaux critiques, et optique nouvelle due à une imagination très personnelle que l'auteur, dans son extrême probité, n'aurait pas libérée, si elle ne trouvait sa source dans les connaissances les plus solides. Sans méconnaître l'importance de la vie religieuse, et du sentiment républicain à Florence, Chastel a décélé le sentiment commun à la foule et à la bourgeoisie, celui de l'orgueil national.

Il souligne également le rôle imprévu de Savonarole qui a, involontairement, préparé la mise en vedette de Laurent en accusant la tyrannie des Medicis, l'erreur de la pensée humaniste et la dégradation de l'art. Le réformateur unifiait en quelque sorte la culture médicéenne et la dénonçant. La réaction fut vigoureuse, et les partisans des Medicis eurent la partie facilitée. Ils définirent le temps de Laurent le Magnifique comme celui d'une paix heureuse et de la plus haute civilisation.

ANDRÉ PHILOPAL.

LA PEINTURE TOSCANE DU XV^me^ SIECLE, par ANGELA OTTINO DELLA CHIESA (*Flammarion*).

Un ouvrage présenté avec l'élégance des livres italiens : cartonnage de la reliure, compositon aérée, reproductions en couleurs à l'exclusion d'images en noir. Le texte se veut discret à côté de l'illustration et réussit avec elle un soigneux équilibre. Il s'agit de nous faire toucher, en moins de vingt peintres pris comme des sommets successifs, l'importance de ce quinzième siècle toscan, qui débute par la révolution picturale de Masaccio peignant le *Tribut de Saint Pierre* dans une chapelle du Carmine de Florence. Madame Angela Ottino cherche à nous rendre évidente cette « capacité de synthèse pour laquelle les Flamands seront toujours des débutants et les Florentins toujours des maîtres ». Elle le fait, au long du volume, en un style souvent touffu, peut-être trop brillant, qui n'apporte évidemment aucune vue nouvelle sur chacun des grands peintres toscans, mais qui, comme une riche étoffe de brocart sur laquelle il serait posé, aide à voir le tableau reproduit. Elle a du moins le mérite, à notre époque, de reconnaître que, depuis Masaccio, la direction de la peinture qui aboutit par Paolo Uccello et Domenico Veneziano, à Piero della Francesca, finit dans un enlisement, et que l'autre direction, celle « qui trouve le fil conducteur qui conduira la peinture vers de nouveaux mondes », celle d'Andrea del Castagno et de Botticelli, n'est probablement pas sortie de la leçon de Masaccio. « Il reste douteux, écrit M^me^ A. Ottino, que la coïncidence chez Masaccio entre valeur plastique et valeur architectonique, leur fusion dans la valeur monumentale, et leur absorption dans le clair-obscur, que cette synthèse conquise d'emblée et que personne ne pourra répéter, ait été vraiment comprise, pas plus que Masaccio et son art, durant tout le siècle ». Cette réflexion pleine de finesse, nous fait regretter qu'Angela Ottino n'ait pas choisi pour thème de son ouvrage le destin de la peinture masaccienne au XV^me^ siècle.

PIERRE GUERRE.

SAINT-ETIENNE DE BOURGES, texte de R. Gauchery, photographies de J. Boulas (*Les Grandes Cathédrales - Hachette, édit.*).

Monseigneur Lefebvre, archevêque de Bourges, qui présente ce quatrième volume d'une attachante collection consacrée aux grandes cathédrales, conseille au visiteur de prendre du recul et d'admirer alors la nef qui « parmi l'envol des hauts arcs-boutants, ressemble à un beau navire qui, toutes voiles déployées, glisse sur l'azur du ciel ». Certes, mais qui pourrait oublier la découverte de la façade de l'édifice, au sortir des vieilles rues provinciales, dressée dans son énorme raccourci, en face de maisons silencieuses et de murs où sont enclos des jardins de notaires ? Et qui pourrait oublier, au soleil du matin, la marche dans l'immense nef, vers le flamboiement des verrières légendaires du déambulatoire, et ce vitrail rouge, à droite, dont on ne peut se détacher ? Déplorera-t-on que, dans le but de frapper le visiteur par la pureté de lignes de l'édifice et par le mouvement de ses arcs-boutants, on ait dégagé tout un côté des maisons qui l'entouraient ? Il semble que la cathédrale Saint-Etienne, soudain dénudée, se serre avec pudeur contre la vieille ville... On mesure alors le pouvoir d'impression de la façade qui, malgré ce vide crée sur son flanc sud, donne toujours une impression de largeur et de force, déployée en une immense vue à cinq compartiments, les cinq célèbres portails dont l'archange saint Michel et sa balance de fer sont le centre.

Robert Gauchery ne fait pas que donner de précieuses indications techniques sur la construction de la cathédrale au XIII^me^ siècle et sur son aventure historique. Il essaye de dégager le sens de l'œuvre et de montrer que son constructeur « a conçu un édifice proprement *visionnaire,* cherchant à dépouiller de leur pesanteur apparente les couvertures et les supports, à amplifier le vide intérieur, à confondre, en les faisant largement communiquer entre eux, les vaisseaux parallèles ». Et les photographies de Jacques Boulas, elles aussi, ne sont pas que des documents. Elles s'efforcent de restituer le génie même qui présida à l'édification de Saint-Etienne de Bourges.

P. G.

(*Un volume,* 112 *pages,* 65 *planches en hélio. Prix :* 17,50 *NF*).

GAUDI, photographies de J. Gomis et J. Prats Vallès (*Editorial R.-M. Weber*).

Ce petit album, d'un format agréable, édité à Barcelone mais distribué en France, a deux auteurs : Joaquin Gomis pour les photographies et J. Prats Vallès pour leur sélection et leurs séquences. Car il s'agit de nous présenter des images des édifices (ou leurs détails) d'Antonio Gaudi selon un rythme quasi cinématographique. Et, de fait, le soin avec lequel ces images sont « enchaînées », la subtilité de leur succession donnent un tel mouvement aux formes architecturales du maître de Barcelone que, peut-on dire, jamais encore leur dynamisme ne nous était apparu avec cette force et cette évidence.

Il est piquant de voir Le Corbusier, architecte de la « caisse à savons » (c'est lui qui l'écrit) préfacer cet album et affirmer que

le « constructeur de 1900 » est un grand artiste. Mais déjà la roue tourne et l'architecture des cubes et des angles droits est abandonnée aujourd'hui au bénéfice des formes courbes, des toitures molles... Bref, Gaudi, visionnaire génial, précurseur extraordinaire, dont l'isolement a exacerbé le style, apparaît comme d'une importance capitale dans l'histoire de l'architecture. Et je ne suis pas sûr qu'il n'arrive pas rapidement, à lui tout seul, à faire reconnaître la valeur du style 1900, et à faire envier la richesse de sa création.

PIERRE COLLAVET.

(*Un vol. relié toile, 61 photographies, dont 8 en couleurs. Prix : 27,50 NF*).

AFFICHES ORIGINALES DES MAITRES DE L'ECOLE DE PARIS, par FERNAND MOURLOT (*André Sauret, éd.*).

Depuis Lautrec, qui y passait des journées entières, les ateliers d'imprimerie attirent les peintres modernes. Il y a, dans une atmosphère « Opéra de quatre sous » comme le dit Fernand Mourlot, et dans le bruit des machines, la passionnante réussite d'une collaboration entre l'artiste et l'artisan, leur cote-à-cote fructueux, la joie pour le peintre de voir ses intensions, son génie créateur prolongés et comme mieux servis encore que par lui-même. On voit souvent des artistes, Chagall ou Picasso par exemple, arriver de bonne heure à l'imprimerie, et rester penchés sur les pierres lithographiques jusqu'au soir. Fernand Mourlot, dans son atelier de la rue de Chabrol, a reçu et a comblé la plupart des maîtres de l'école de Paris qui ont subi cette attraction pour la gravure. Aussi personne n'était mieux désigné que lui pour préfacer le volume d'un éditeur plein de goût, qui présente un choix d'affiches par lesquelles les peintres ont pris, depuis quelques années, l'habitude d'annoncer leur expositions. Dans ces reproductions, sorties naturellement des ateliers de Mourlot, on admire la création artistique à sa liberté, à son charme : les harmonies brunes et grises de Braque, la poésie de Chagall, les subtilités colorées de Dufy comme la grande joie de la couleur de Matisse, les constructions équilibrées de Fernand Léger, la fantaisie de Miro, la verve inépuisable, la facilité, la réussite, l'invention de Picasso. On se rend compte, en feuilletant cet ouvrage dont on remarquera aussi la qualité de la typographie (des caractères Jaugeon), que c'est peut-être dans une affiche qu'un artiste donne le plus caractéristique de son art, les traits comme schématisés de son style.

PIERRE GUERRE.

(*Un volume relié toile, 105 reproductions lithographiques en couleurs. Prix : 87,50 NF*).

PANORAMA DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS, par JEAN CASSOU (*Gallimard*).

Les ouvrages sur la peinture, la sculpture, l'architecture contemporaines sont nombreux ; mais celui-ci considère tous les arts plastiques dans leur ensemble. Le titre correspond bien à

l'œuvre : c'est un panorama. Le but est de dégager dans le secteur le plus apparent et le plus fréquenté de l'art moderne (peinture et sculpture) les grandes lignes, et de raconter comment les rejoignent et s'y articulent les directions de la plupart des autres activités artistiques.

Ce livre succède de peu à celui de Dorival (Editions Tisné) sur les peintres du XX^me^ siècle ; deux ou trois années à peine les séparent. Loin de nous gêner, cette proximité excite au contraire notre curiosité. Les domaines sont différents : alors que Dorival a cantonné son étude à celui de la peinture, Cassou traite aussi de la sculpture, de l'architecture, de la photographie, du cinéma, de la céramique, de la tapisserie, des arts du spectacle, et je ne sais pourquoi il n'a pas atteint la gravure. Leurs préférences sont souvent les mêmes : Braque, Picasso, Bissière. Les meilleurs chapitres de Cassou sont sur Utrillo (très émouvant), Rouault qu'il appelle un « imagier », Matisse parti de l'intelligence pour aboutir à une totale peinture, Soutine (un tremblement de terre mental), Dufy à la fausse facilité, Klee poète et métaphysicien, Miro et ses jeux innocents. Il a le mérite de souligner l'importance trop souvent méconnue d'Alfred Reth, de Munch, d'Ensor, d'Adam. Egalement fréquentes sont leurs aversions communes. Dorival choisit de les attaquer de front. La pensée de Cassou s'exprime plus discrètement. Le conservateur en chef du Musée d'Art Moderne ne critique jamais, et c'est par de secrètes réserves qu'on décèle les artistes qu'il place au bas de son échelle des valeurs. Mais lorsque Dorival parle des « Miserabilistes » on peut sans risque d'erreur identifier ces derniers avec ceux que vise Cassou quand il déclare préférer les peintres ayant fait vœu de richesse à ceux qui ont fait vœu de pauvreté. Là où leurs goûts se séparent nettement c'est en face des surréalistes. Alors que Dorival leur tourne le dos, à la seule exception de Chagall, Cassou leur consacre des pages enthousiastes et du plus haut intérêt (il y englobe Wols, ce qui m'étonne à première vue) et les rapproche pertinemment des naïfs. Par contre, sur le terrain de l'abstraction Cassou ne suit que modérément l'auteur de « Peintres du XX^me^ siècle ». Pour lui Mondrian est la négation de l'art. Il déclare que le non-figuratif constitue une révolution fondamentale (ce qui est contestable, car il m'apparaît au contraire que la peinture abstraite est le fruit d'une implacable évolution) mêle dans un désordre (en tous cas apparent) des peintres aussi divers que Manessier, Tal-Coat, Van Velde, Hartung, Zao-Wou-Ki, et finalement demeure prudemment aux abords de la question. Il le reconnaît, d'ailleurs, en toute bonne foi, et avance qu'il est malaisé de juger le présent.

Ce panorama, un peu austère et doctrinal, est pourtant considérable. On regrette d'autant que certains peintres soient sacrifiés : quatre lignes à peine pour Carzou, une seule pour Lorjou, une pour Buffet, la moitié d'une pour Clavé, pour Fini, pour Charchoune, rien pour Calmettes ni pour Crotti ; on peut ne pas les aimer, leur importance me semble pourtant indéniable. L'ouvrage est composé d'une façon extrêmement pratique pour le lecteur : à la fin de chaque chapitre se trouvent en effet successivement les biographies des principaux artistes cités, ainsi qu'un choix de textes dus à ces artistes. Cette originale et intelligente présentation démontre une fois encore que l'artiste est le plus généralement un être de grande culture ; et il faut louer notre éminent critique d'avoir fait observer, à la fin de sa remarquable étude, que chez les vieilles nations,

comme la nôtre, atteintes dans leur chair et dans leur âme par les désastres, les manifestations de l'art sont sans doute les seules grâce à quoi ces nations puissent se targuer d'une vitalité continue et inaltérée.

ANDRÉ PHILOPAL.

(*Un fort vol. 117 reproductions dont 4 en couleurs. Prix : 30 NF*).

MERVEILLES DES PALAIS ET VILLAS D'ITALIE, texte et photographies de GEORGINA MASSON (*Arthaud, éd.*).

Depuis la Renaissance jusqu'au XIX^me^ siècle, non pas la résidence d'un monarque ou d'un prince, mais la maison, car *palazzo,* palais, désignait toute demeure appartenant à une famille connue et puissante, comme la *villa* n'était plus le domaine agricole des Romains, mais une construction d'agrément, en dehors de la cité, pour se reposer et jouir des heures de la campagne. Il y a encore beaucoup de ces édifices en Italie, sept cents villas florentines, dix-huit cents villas vénitiennes, selon Georgina Masson. Les maîtres de ces « palais » acceptaient, et souvent aujourd'hui les propriétaires actuels acceptent, de coucher dans une chambre au second ou au troisième étage, « alors, écrit Gabriel Faure dans sa préface, qu'ils paient portier et gardiens pour promener les visiteurs à travers les pièces du *piano nobile* ». Cet « étage noble » en effet n'a cessé d'être, depuis des siècles, l'orgueil des familles italiennes pour lesquelles toute société policée signifie forcément goût de bâtir.

Certes, il fut un temps où, en Italie particulièrement, la vie mondaine ne pouvait exister sans un cadre d'apparat. La maison, et le jardin qui la prolonge, et la villa qui prolonge encore l'une et l'autre, constituaient un cadre raffiné, où se mêlaient le naturel et l'apprêté. Je ne suis pas loin de croire que la qualité des hommes puisse s'exalter au contact de certains cadres comme ceux des palais italiens. Faites monter à un homme un large escalier de marbre, conduisez-le dans une longue salle à colonnade, ou dans une allée de cyprès, faites-le passer devant les eaux jaillissantes d'une fontaine, ou faites-le regarder un vaste horizon de collines où s'allongent les ombres du soir. Il saura peut-être que le vrai luxe, ce n'est ni celui de l'argent, ni celui du confort, mais cette part de beauté que l'on obtient en équilibrant des pierres et des arbres.

C'est une chance - à notre époque où l'architecture se flatte d'être si mornement fonctionnelle et où les jardins, de peur d'être inutiles, s'appellent espaces verts - d'ouvrir l'ouvrage de Georgina Masson. Nous y trouvons la leçon que donnent ces salles de dimensions nobles, ces édifices miraculeusement proportionnés et ces perspectives de jardins. Mais aussi, outre la valeur technique des photographies qui restituent l'atmosphère même des anciennes demeures, cette ferveur dont témoigne Georgina Masson. Elle nous fait, de page en page et d'image en image, découvrir et toucher une espèce de douceur de vivre que l'Italie a donné au monde occidental.

PIERRE GUERRE.

(*Un vol. relié toile, 284 pages, 144 héliogravures. Prix : 66 NF*).

LE NOUVEAU *BOEING JET*

"INTERCONTINENTAL"

1er JET
capable de relier Paris - New York SANS ESCALE

2 fois plus vite : A 1000 Km/h. il relie PARIS-NEW-YORK en 8 heures au lieu de 14. Au retour, la traversée est encore plus brève : 6 h. 45 au lieu de 11.

2 fois plus spacieux : Le nouveau BOEING Jet "Intercontinental" (140 Tonnes) peut transporter jusqu'à 189 passagers. AIR FRANCE a limité le nombre des places en vue d'offrir un confort inégalé.

Avant un an, les principales lignes du réseau long-courrier d'AIR FRANCE seront desservies par le nouveau BOEING Jet "Intercontinental".

AIR FRANCE

BOEING "INTERCONTINENTAL" ET CARAVELLE LES 2 MEILLEURS "JETS" SUR LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

Consultez votre Agent de Voyages ou AIR FRANCE

MARSEILLE - 9, Av. Général Leclerc - Tél. 62.38.63

LANVIN
PARFUMS

PARIS

ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE